Princeton University Library
32101 061552384

[redacted]

UND

[redacted]

Digitized by Google

3008
.875

Library of

Princeton University.

Litterarische Studien

und

Schattenrisse

von

Ottokar Stauf von der March.

(I. Reihe)

Mit vier Bildnissen.

Buchschmuck von F. Burian, Olga Landolt und Otto Rosenfeld.

Dresden
E. Pierson's Verlag
(R. Lincke, k. k. Hofbuchhändler)
1903.

Alle Rechte vorbehalten.
Unbefugter Nachdruck wird gerichtlich verfolgt.

Druck v. R. Lincke (Pierſon), Dresden, Stephanienſtr. 69.

Digitized by Google

T. O. '20. Stechert, '99. U. S. M. L. Ger.

Dem Dichter des „Merlin“

Friedrich Werner van Oestéren

und

dem Dichter des „Schubart“

Karl Maria Klob

in Freundschaft.

439632

Inhalt.

Seite

Hans Michel Moſcheroſch (mit Bildnis) 1

„Décadence“:

I. Die Neurotiſchen 11

II. Die geſtreifte Safranblümleinweiſ' 30

III. Die angewandte Lyrik 42

Moderne Myſtik 53

G. A. Becquer 61

Frederik Paludan-Müller 75

Pierre Loti 89

Rudyard Kipling 103

Realismus und Möglichkeit 113

Karl Bleibtreu (mit Bildnis) 125

Anderſens Jugendjahre 149

Percy Biſſhe Shelley 163

„Jugend“ 187

Armand Silveſtre 197

Eduard Mörike 207

Nikolaus Lenau (mit zwei Bildniſſen) 219

Geleitwort.

Der Einladung des Verlegers folgend übergebe ich hiemit einen Teil meiner seit Jahren in unterschiedlichen Zeitschriften und Zeitungen abgedruckten Arbeiten litterarisch-kritischer Art nunmehr in Buchform der Öffentlichkeit.

Die Aufsätze tragen, wie überhaupt beinahe mein ganzes litterarisches Soll und Haben, ein stark subjektives Gepräge, vielleicht ein Vorteil, möglicherweise aber auch ein Nachteil des Buches — was zu entscheiden ich getrost der berufenen Kritik überlasse. Mir war es allenthalben nur darum zu tun, das Profil des Gegenstandes oder der Person so kräftig als immer nur möglich herauszuarbeiten, über diesem Bestreben mag wohl manch ein Zug, der charakteristischer ist — hier zu Gunsten, dort zu Ungunsten des Eindrucks —, übersehen worden sein. Auch die Beschränkung, die ich mir (teils aus Laune, teils aus Grundsatz) auferlegte: nur das Profil zu zeichnen, dürfte vielfach dazu beitragen, daß manches anders erscheint — abermals: hier zu Gunsten, dort zu Ungunsten des Eindrucks —, als es sonst der Fall wäre. Ich glaube indessen, diese meine Bausteine zur litterarischen Kritik werden trotzalledem in mehr als einer Beziehung zum Baue recht gut brauchbar sein.

Von dieser Hoffnung durchdrungen, lasse ich die „Studien und Skizzen" in alle Welt hinausflattern. Daß sie manches enthalten, was die Leser interessieren wird, dafür bürgt schon die merkwürdige Buntheit der behandelten Stoffe, wie ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis lehrt.

Gewidmet habe ich das Werkchen meinen lieben Freunden und Mitſtrebenden Friedrich Werner van Oeſtéren und Karl M. Klob als Zeichen des Dankes für ihre Waffentreue und großmütige Geſinnung.

Wien, im Hornung 1903.

Ottokar Stauf von der March.

Hans Michel Moscherosch.

(Zum 300. Geburtstage geschrieben.)

Was bei Betrachtung der furchtbaren Schickſale, welche die Menſchheit betroffen haben, zumeiſt den Anteil des wahren Menſchenfreundes erweckt, iſt der erhebende Umſtand, daß ſelbſt in den unſeligſten Zeiten, in den Tagen äußerer und innerer Verluderung, ſich doch immer noch und immer wieder Männer gefunden haben, die in edlem Wagemut gegen die Gebrechen und Laſter ihrer Zeitgenoſſen, ohne Rückſicht auf deren Stand und Rang aufgetreten ſind, um für die alleinige heilige Dreifaltigkeit: „Wahrheit, Freiheit und Gerechtigkeit" zu kämpfen. Zu dieſen Männern, denen die Menſchheit zu größerem Danke verpflichtet iſt, denn allen Geſetzgebern und Weiſen (die Fürſten natürlich eingeſchloſſen) zuſammengenommen, gehört der Schriftſteller, deſſen 300. Geburtstag ſich nun jährt: Hans Michel Moſcheroſch.

Das Leben des mit Unrecht Vergeſſenen fällt in die unſeligſte Zeit, die jemals über Europa, vor allem jedoch über Deutſchland emporgeſtiegen iſt, wo man um der Religion, und zwar um der chriſtlichen Religion willen einander die Köpfe zerſchlug, raubte und ſchändete, brannte und ſengte, und ſo das heilige römiſche Reich deutſcher Nation auf Jahre hinaus in eine Ödnis verwandelte. In eine Ödnis, von der man ſich erſt dann einen Begriff machen kann, wenn man hört, daß die Einwohner Deutſchlands während der Kriegsfurie von 16 bis 17 Millionen auf 4 Millionen zuſammenſchmolzen und daß, wie der glaubwürdige zeitgenöſſiſche Khevenhiller in ſeinen „Annales Ferdinandei" erzählt, in vielen Teilen Deutſchlands die Hungersnot ſo entſetzlich war, daß die Leute Fleiſch vom Schindanger holten, und ſelbſt Leichen vom Hochgericht ſtahlen, wenn die Jagd nach lebendigen Menſchen nicht lohnend ausfiel. Redlich hat er die Mühſale des dreißig Jahre währenden Krieges verkoſtet und mehr als einmal ſchwebte ſein Leben in Gefahr, nachdem ihn — einmal die „evangeliſchen", das anderemal die „katholiſchen" Gurgel-

abſchneider — bis aufs Hemd „abgelauft“ hatten. Aber er lernte nicht nur die mit der Dauer des allerſchändlichſten der Kriege: des Religionskrieges ins Ungeheuerlichſte ſteigende Brutalität der „Handlanger“ kennen, ſondern hatte auch vollauf Gelegenheit, ſich über die Nichtswürdigkeit der „Meiſter“ ein Urteil zu bilden. So drückte ihm denn die gerechte Empörung, der heilige Zorn über die unter Hohen, wie Niedrigen, bei Mächtigen und Geringen gleicherweiſe heimiſche Verlotterung die Feder in die Hand und weihte ihn zum Strafredner und Strafrichter ſeiner Zeit. Dieſes ſein Amt hat er in würdiger, wenn auch ſtrenger und oft derber Weiſe verwaltet.

Sein im Jahre 1650 bei Joſias Städele in Straßburg erſchienenes Buch „Wunderliche und wahrhafftige Geſichte Philanders von Sittewald d. i. Straffſchriften“ ſpiegelt wie kein zweites, ausgenommen etwa der pittoreske Roman des zeitgenöſſiſchen Hans Chriſtoffel von Grimmelshauſen: „Der abentheuerliche Simplicius Simpliciſſimus“, die geſamten politiſchen und ſozialen Mißverhältniſſe wieder. Obgleich Moſcheroſch die Geißel der Satire ohne Schonung gegen jegliche Art von Verderbnis ſchwingt, ſo fühlt man doch allenthalben den warmen Odem ſeiner Liebe zu den Menſchen, vor allem aber zu ſeinem Volke. In rührender Weiſe offenbart ſich ſein völkiſches Empfinden, wenn er des von tauſend und abertauſend Fremdlingen geſchändeten, von Fürſten und Pfaffen beider Bekenntniſſe verhetzten, verratenen und verkauften deutſchen Vaterlandes gedenkt. Ein glühender, eiſerner Haß ſprüht aus ſeiner Feder, wo er das in deutſchen Landen ſich einbürgernde Fremdtum beſpricht, die Sucht, alles Fremde in Wort und Schrift, Denken und Fühlen, Tracht und Gehaben nachzuäffen.

Da ſind einerſeits die Gelehrten, die ihre Namen „nicht nur mit den in lateiniſcher Sprache gebräuchlichen us oder ius, ſondern auch mit ussius, mit igius, auus und asinus mit Griechiſchem und Lateiniſchem verbrämen. Es will keiner mehr Roßkopf heißen, ſondern Hippocephalus; keiner will mehr Schneider, Schuſter, Weber oder Schmied heißen, ſondern sartor, sutor, textor; ja auch dieſes iſt ihnen noch zu gemein, es muß jetzt sartorius, sutorius, textorius, faber und fabricius, nicht Schütz, ſondern sagittarius heißen.“ Andererſeits die „Weiber“: „inſonderheit und zuvörderſt ſoll man euren fürſtlichen und gräflichen Frauenzimmern ſolche Torheiten billig heim ſchreiben, welche dafür halten,

ſie könnten ihre Herrn und Ehegemale nicht ſehen oder lieben, wenn ſie ſich nicht alle Tage in neugebackener Form friſch anzögen. Ja, ſie wollen ſelbſt nicht allein alle Vierteljahr, alle Monat mit großen Unkoſten neue Trachten haben, die man ihnen auf der Poſt mit à la mode bekleideten Puppen und Tocken von Paris muß zuſchicken, ſondern ſie wollen ihre eigenen Hofſchneider nach Paris ſchicken, um damit ſie allda ſolche neue Narrentrachten erlernen und erdenken ſollen. Dieſe Schneider koſten teils

mehr als ein Doktor, der fünf Jahr in der Lehre und auf der Reiſ' zubringt. Und was er alsdann für eine Narrheit nur erdenken mag, das ganze Hofweſen muß ſich nach dem Narren in der Narrheit richten, und keiner darf ſich ſehen laſſen, der ſich nicht zu ſolcher Torheit bequemen wollte." Aber auch die Männer ſind nicht davon freizuſprechen. Die Tracht der Haare, Kleider, des Bartes, die Manieren, die Koſt, alles wird nachgeahmt. „Gott wolle das arme Deutſchland hiervon reinigen! Es iſt eine rechte Unſinnigkeit in ſolchen à la mode-Trachten, und ich ſag noch einmal, die Obrigkeit ſollte ſolches Flunkern an dem Leben abſtrafen, denn man ſieht, daß ſie mit ſolchem Eifer und Ernſt und in

ſolcher Leichtfertigkeit verfahren, ſo verpicht und verſeſſen ſind auf neue Torheiten, daß ich dafür halte, ſie würden, wenn ſie einen Welſchen einen Farrenſchwanz oder einen Dreck in der Fauſt tragen ſähen, es mit ſonderlicher Luſt nachtun." Das ſchrieb der wackere Moſcheroſch vor bald 260 Jahren, aber hat es heute Giltigkeit auch nur zum Teil verloren? Gibt es heute keine à la Mode-Narren und à la Mode-Närrinnen mehr? Bewahrheitet ſich heute nicht mehr der Stoßſeufzer:

„Wenn Deutſchland wollt' witzig werden,
Und fürſichtig um ſich ſehn,
Nicht nach à la Mode gehn,
Nicht nach Farben und Geberden —
Welſchland müßt' ohnmächtig wanken;
Daß es aber jetzt obſiegt,
Euch in eurem Land bekriegt —
Das habt ihr euch ſelbſt zu danken!"

Wer iſt ſo kühn, daß er es zu beſtreiten wagt?! Man ſehe ſich doch nur einmal gewiſſenhaft um im öffentlichen Leben, in der Kunſt, in der Litteratur, auf der Bühne, rechts und links, oben und unten, nach vorn und nach rückwärts! Graſſiert nicht allenthalben die Fremdſucht genau ſo wie heute vor 260 Jahren! Vielleicht nicht ſo augenfällig, aber ſie graſſiert doch! Als ob der Deutſche dazu verflucht wäre, immerdar des Auslandes Affe und Fuchsſchwänzer zu ſein!

Zumal den Adel, als den berufenen Hüter des Nationalismus, treffen ſeine bitteren Vorwürfe: „In welcher Üppigkeit und Schwelgerei bringt der meiſte Teil unſeres Adels ſein Leben hin. Sein Leben und Wandel iſt nichts anderes als trinken und trinken machen, ſaufen und zum Saufen zwingen, eine Gaſſe auf, die andere ab, und wenn es zu herrſchaftlichen Geſchäften, Verrichtungen und Ratſchlägen kommt, dann iſt er ſo ſtill wie eine Maus, wenn ſie die Katze merkt. Fragt man ihn franzöſiſch, ſo antwortet er, damit er nicht ganz ſtillſchweige ‚oui', obſchon er es nicht verſteht; fragt man ihn lateiniſch, ſo verſteht er es ohnehin nicht; fragt man ihn deutſch, ſo mag er nicht antworten, weil die Mode, die Reputation und die unadlige Einbildung dem Adel nicht erlaubt, daß er gut deutſch rede." Freilich iſt dieſer Adel nur dem Namen nach adelig, denn was iſt ſein Tun und Weſen? „Habt ihr auch während der Zeit eures Adels etwas

Adliges verrichtet? Sind nicht Gotteslästern, Fluchen, Schwören, Huren, Rauben und Morden eure größten Taten gewesen? Ehrliche Leute ängstigen und peinigen, das Land verderben — ist es nicht euer einziges Tun gewesen? Soll das eines Edelmannes Leben sein? Soll das einen Junker geben? Spielen, Prassen, Hunde und Vögel ziehen, Kauderwelschen, Pochen, Poltern, Fluchen, Alfänzen (=Possen treiben), Bauern schinden, Rauben, Sengen — das macht keinen Junker! Wie geringen Herkommens ein Kerl immer sei: wenn er sich in seinem Leben und Tun rechtschaffen, aufrichtig, mannhaft, fest, fromm und redlich erweist, so ist er wahrhaft von Adel und wir (die Teufel) haben über ihn so wenig Gewalt, so wenig ihr pergamentenen Junker mit euren schindhündischen Taten uns entlaufen könnt!" „Euer Hochmut und Stolz ist nicht zu ergründen; ein Mann sei so ehrlich und tapfer als er immer wolle; in Diensten und in Ämtern so erfahren, so angesehen, so beliebt, als es möglich sein kann — ihr schlagt doch den Muff über ihn*) und achtet ihn eures Gesprächs nicht würdig, weil er ein „Pfeffersack" oder „Schurke" sei, als ob das Blut eines Ehrenmannes nicht rot wäre als dessen, der von Adel geboren ist, oder als ob ihr eurer Mutter aus den Brüsten und nicht daher kommt, woher die andern, oder um recht bäurisch zu reden, wie der alte Bauer Marius zu Rom: als ob eurer Dreck Butter und eure Winde Bisam wären; ja, als ob ihr aus einem besseren Teige gebacken wäret als der wüsteste, stinkende Tropf und Stallknecht auf Erden."

In ähnlicher Weise richtet er sich gegen alle Stände, so gegen Ärzte, Juristen, Theologen, Philosophen, Hofschranzen, Soldaten ꝛc. Aber nicht nur das äußerliche undeutsche Treiben, sondern auch — wie bereits bemerkt — die undeutsche Gesinnung, die Heuchelei, das Fuchsschwänzeln, die Heimtücke u. s. f., sie alle läßt er an sich vorbei defilieren und gibt ihnen saftige Denkzettel mit auf den Weg. Wie köstlich in seiner Ungeniertheit und meisterlich in der ungemeinen Verachtung ist z. B. folgender gegen die „Historienmacher und Zeitungsschreiber" gerichteter Ausfall:

„Alsdann gingen wir durch einen heimlichen Gang davon hart neben dem geheimen Orte Lucifers, bei welchem ich einige Tonnen voll

*) = macht euch über ihn lustig.

fuchsſchwänzeriſcher Hiſtorienmacher und Zeitungsſchreiber gepackt ſah. Als ich ſie ſo in ihrer poſſierlichen Lage in dem ſtinkenden Quartier erblickte, fing ich an darüber zu lachen, und mein Gefährte, der es gewahr wurde, ſprach: ‚Ich ſehe wohl, daß ihr auch merkt, wozu dieſe Lumpen dem Lucifer dienen müſſen, und es kommt euch recht ſpöttiſch vor, daß die, welche auf Erden in ihren Handlungen ſo ſchlüpfrig und in ihrem Sinn ſo ſteif und ſtörrig geweſen ſind, ſich jetzt auf tauſenderlei Manieren biegen und ſchmiegen, drücken und drillen laſſen müſſen.‘“

In keinem Schriftſteller dieſer Zeit iſt das vaterländiſche oder genauer: das völkiſche Empfinden ſtärker und entſchiedener als in Moſcheroſch. Ein Beweis hiefür iſt unter anderen, daß er mehr als einmal den Verrat am deutſchen Volke brandmarkt und verurteilt. Vgl.:

„Iſt es eine Verräterei, wenn einer einen einzigen Menſchen verrät, ſo iſt es noch vielmehr, wenn einer eine ganze Nation, ſein Vaterland, ſo viel an ihm iſt, verläßt und ſich zu deſſen öffentlichen Feinden hält, für das doch ein jeglicher eher ſein Leib und Leben ſetzen ſoll. Drum ein jeder, er ſei, wer er wolle, Geiſtlicher oder Weltlicher, ein Fürſt oder ein Biſchof, der ſich gegen ſeine Nation mit ſeines Königs Feind verbindet oder ihm zuzieht, ſoll Leib und Leben verwirkt haben.“

Nach dem Geſagten ſteht es wohl außer allem Zweifel, daß Moſcheroſch’ Buch für die deutſche Sittengeſchichte jener Tage von unvergleichlichem Werte iſt. Ob auch ſchließlich das Werk unter dem Einfluß und in Anlehnung an des Spaniers Quevedo Villegos „Suenos“ entſtand, ſo trägt es denn doch ein ſtarkes deutſches Gepräge und erfreut durch die wackere, wahrhaft edle und große Geſinnung, die aus jeder Zeile ſpricht und den Verfaſſer in die Reihe jener Männer ſtellt, die ſich um unſer Volk hochverdient gemacht haben.

Hans Michel Moſcheroſch*) wurde am 5. März 1601 zu Wilſtädt im Hanauiſchen geboren und ſchlug ſich nach Ablauf ſeiner Studien an der „lateiniſchen Schule“ zu Straßburg bald als Hofmeiſter, bald als

*) Die Familie ſtammte aus Aragonien und hieß „de Muſenroſch“. „Kapitän Marzloff von Muſenroſch kam 1520 im Gefolge Karl V. nach Aachen und heiratete daſelbſt die Tochter eines flandriſchen Edelmannes. Der Enkel dieſes Muſenroſch nannte ſich Moſcheroſch, als er ſich infolge unglücklicher Prozeſſe ſeiner Adelsvorrechte begab. Deſſen Sohn war der wegen ſeiner Redlichkeit weit und

Amtmann durchs Leben. Von der beſtienhaften Soldateska des Krieges um Papſt und Päpſtlein mehreremale ausgeplündert und trotz ſeiner außerordentlichen Amtsführung infolge ſeines „Zuviel-Wahrheitsſchreibens“ und „Zuviel-Wahrheitsredens“ verleumdet und verfolgt, trat er zuerſt in die Dienſte des Grafen von Hanau-Zweibrücken, dann in jene des Kurfürſten von Mainz und ſchließlich der Landgräfin von Heſſen-Kaſſel, bei welchen Perſönlichkeiten er als eine Art von Hausminiſter amtete. Auf einer Reiſe nach Frankfurt a. M. von einer „hitzigen Schwachheit“ befallen, ſtarb er, 69 Jahre alt, den 4. des Keimmonats 1669. Außer dem erwähnten Buche: „Wunderliche Geſichte“ verfaßte er noch die kleine Schrift: „Chriſtliches Vermächtnis oder ſchuldige Fürſorge eines treuen Vaters“, in welchem er ſeine Kinder über die wichtigſten Angelegenheiten des Lebens in herzlicher Weiſe belehrt.

Moſcheroſch muß, nach der Schilderung ſeiner Zeitgenoſſen zu ſchließen, ein edler, redlicher Charakter voll Begeiſterung für alles Gute und Große geweſen ſein. Zumal hervorgehoben wird ſeine unerſchütterliche Wahrheitsliebe. „Gott weiß“, ſchreibt Joh. Riſt († 1667), „wie ich den Mann liebe, in welches Leibe ich nicht glaube, daß ein einziger Tropfen Heuchelbluts zu finden iſt.“ Gerühmt wird von ihm weiter große Erfahrung, ein Blick fürs Praktiſche und gründliche Kenntniſſe (dies beweiſen die zahlreichen Anführungen aus den fremden Litteraturen, wie aus der Geſchichte) — wie er ſtets auf Reinheit der deutſchen Sitte und Sprache bedacht war, ohne indes zu übertreiben, beweiſt folgende Stelle:

„Doch ich muß ſagen: viel Sprachen verſtehen, iſt nicht unrecht, da man Nachbarn und ausländiſchen Völkern muß antworten können. Aber ſolche fremde Sprachen der Mutterſprache *vorziehen* oder ſo untermiſchen, daß ein Biedermann nicht erraten kann, was es für ein Geſpräch ſei, das iſt verräteriſch und darf billig nicht geduldet werden. Iſt es nicht eine Schande, einem fremden Volk zu Gefallen ſein eigen Heil und Wohlfahrt zu verachten! Haſt du je eine Katze dem Hunde zu Gefallen bellen, einen Hund der Katze zu Liebe miauen hören? Haſt

breit im Elſaß bekannte und hochgeachtete Michel Moſcheroſch, der Vater des Satirikers. Unter den mütterlichen Ahnen findet man (wenn man Gewicht darauf legt) den berühmten Hauptmann der Landsknechte Baſtian Schärtlein von Burtenbach († 1577).

du je einen Vogel blöken, eine Kuh pfeifen hören? Und ihr wollt die edle deutſche Sprache, die euch angeboren iſt, ſo gar nicht in Obacht nehmen in eurem Vaterlande? Pfui dich der Schand'!

Ihr böſen Deutſchen, man ſollt' euch peitſchen,
Daß ihr die Mutterſprach' ſo wenig acht't,
Ihr tut alles miſchen mit faulen Fiſchen
Und macht ein Miſchgemäſch, ein wüſt' Gewäſch,
Wir haben verſtanden mit Spott und Schanden,
Wie man die Sprach' verkehrt und ganz zerſtört;
Ihr böſen Deutſchen, man ſollt' euch peitſchen
In unſer'm Vaterland, o pfui der Schand'!"

Hans Michel Moſcheroſch war ein ganzer, ein deutſcher Mann! Ehre ſeinem Gedächtnis!

„Décadence.“

I.

Die Neurotischen.

Falls nach hundert und mehr Jahren ein Mensch, ob „gebildet“ oder „ungebildet“ ist ganz egal, vorausgesetzt, daß es überhaupt noch einen gibt, der sich um Gedrucktes schert, ein Buch unseres Zeitalters in die Hand nehmen und lesen wird, so dürfte er aus dem berühmten „Schütteln des Kopfes“, wie es der alte Kortum in seiner Jobsiade schildert, nicht so bald herauskommen.

Trotz der weltfernen Kulturperiode ist uns ein Homer, ein Pindar, ein Aeschylos, ja selbst ein Valmiki und Vyasa (Mahabharata und Ramayana) — von Dante, Tasso, Calderon und Shakespeare ganz abgesehen — auch in den subtilsten Stimmungen seiner Seele klar und verständlich; unsere zeitgenössischen Dichter aber werden es dem Enkel nach der verhältnismäßig lächerlichen Zeitspanne eines Säkulums nicht, oder im geringsten Falle doch weit, weit minder, als die genannten mehr oder weniger sagenumwobenen Dichterfürsten sein.

Das Herumtaumeln zwischen der modernen Skylla und Charybdis: Genuß und Ekel, das fieberische Tappen und Tasten, die elementaren Ausbrüche rasendster Leidenschaft und gleich darauf, fast im gleichen Atemzuge: die Auslassungen schlaffster Apathie, die halsbrecherische Equilibristik auf dem zum Zerreißen angestrafften Nervenseil, und — Ende gut, Alles gut — das dumpfe, schwere Kolorit, die neurasthenische Athmosphäre — alles in allem: die Décadence (es ist ungemein charakteristisch für den Deutschen, daß er hier eine Anleihe beim französischen Wortschatze machen muß), wie sie leibt und lebt, oder besser gesagt: vegetiert, wird dem Literaturfreunde der Zukunft ein siebenfach gesiegeltes Buch, oder um mich handgreiflicher auszudrücken: ein böhmisches Dorf sein.

Dieſe leider nicht Goethe'ſche „Wirkung in die Ferne“ läßt ſich einerſeits mit Zuhilfenahme der zeitpſychologiſchen Momente erklären, andererſeits aber aus dem Beſtreben der betreffenden Autoren: recht große Senſation zu machen, herleiten.

Übergangsepochen zeichnen ſich immer durch Zerfahrenheit, innere, wie äußere Verbummelung, Begriffsverwirrung, nebuloſe Weltanſchauung aus, und unſere Zeit iſt eben eine Übergangsepoche par excellence. Wir nähern uns einem neuen Weltteil. Der Tiefgang unſeres Fahrzeuges iſt ſehr bedeutend. Wir haben keine Ahnung von der Beſchaffenheit des das Land der Verheißung umgebenden Meerwaſſers. Um nicht der Gefahr ausgeſetzt zu ſein, auf irgend eine Untiefe zu laufen, müſſen wir den Ballaſt beſeitigen.

Das ſind die alten, von den Vätern ererbten Ideen, die indoſſierten Wechſel der Urahnen. Einem Teile der Schiffsgenoſſen gilt die Hinterlaſſenſchaft nichts, dem andern hingegen alles. Jene fordern die Wegſchaffung derſelben, dieſe widerſprechen. Tumult, Streit, Hin und Her der Anſichten, — und, da eine Einigung unmöglich, Kampf auf Leben und Tod zwiſchen der alten und neuen Zeit, indes unſer ſteuerloſes Schiff mit vollen Segeln der neuen Welt zuſchießt, ohne Rückſicht auf Untiefen und Waſſerwirbel.

Inſofern nun die Dichtung nicht etwas Abgeſchloſſenes, vermittelſt ſtarrer Dogmen Verklauſuliertes iſt, wie z. B. die Theologie, der eben darum die Zeiteinflüſſe nichts anhaben können, inſofern der Dichter endlich und ſchließlich doch nur ein Produkt ſeiner Zeit iſt und vom Milieu derſelben die mächtigſten Anregungen erhält, kann es niemand Wunder nehmen, daß das Spiegelbild ebenſo zerfahren, verſchwommen ausſieht, wie das Original, und die Dichtung einen nicht weniger unbeſtimmten, unverſtändlichen Charakter aufweiſt, als die Zeit. Daß übrigens die Formen des rückgeſpiegelten Zeitſegments vielfach karikiert erſcheinen, liegt lediglich an dem chromatiſchen Reflektor, der Individualität des Dichters. Man ſtudiere in dieſer Beziehung die Sturm und Drangzeit. Mutatis mutandis dieſelbe Geſchichte. Leidenſchaftlichkeit, Sentimentalität, himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt, ganz wie unſere Décadence. Freilich die Stürmer und Dränger an der Schwelle des XIX. Jahrhunderts wollten leben und nicht ſterben, die Dekadenten

an der Pforte des XX. Jahrhunderts aber wollen nicht leben und auch nicht ſterben; die wollüſtige Selbſtmarter iſt ihre Lebensparole.

Ich liebe die hektiſchen, ſchlanken
Narziſſen mit blutrotem Mund,
Ich liebe die Qualengedanken,
Die Herzen zerſtochen und wund,

ſagt einer von ihren Chorführern (Felix Dörmann) und ſchließt mit den, für ſeine Richtung bedeutungsvollen Worten:

Ich liebe, was niemand erleſen,
Was keinem zu lieben gelang,
Mein eigenes, tiefinnerſtes Weſen,
Und alles, was ſeltſam und krank —

In der Tat, ſie „lieben alles, was ſeltſam und krank" iſt, Krankheitsſtoffe aber flattern zu Millionen in der Luft herum; wir brauchen nur ein paar Tage Großſtadtatmoſphäre zu atmen, und wir beſitzen das zweifelhafte Vergnügen, eine Herde von Bazillen im Leibe zu haben. Um krank zu werden, dazu bedarf es von vornherein einer gewiſſen, perverſen Naturanlage. Wer zum Cholerabazillus nicht inkliniert, dem ſchadet er nicht viel. Vom Bazillus der Décadence gilt das gleiche. Zum Dekadenten muß man talentiert ſein, d. h. man muß ſeidene Nerven beſitzen, die beim geringſten Luftzug ein verwirrendes Stimmungs-Tremolo tanzen, weiters Empfänglichkeit für duftige Farben und farbige Düfte, endlich in den Handgriffen und Kunſtpfiffen der Selbſtpeinigung Routine haben. Kommt zu dem allen noch eine rationelle oder auch unrationelle Doſis von eleganter Poſe, ein Kurſus in der Akademie für höhere Schminkkunſt, — ſo iſt der Dekadent fix und fertig.

Der Entwicklungsgang eines ſolchen Dichters kann ſich naturgemäß niemals in aufſteigender Linie bewegen. Das ſüße Spiel der Nerven lähmt die Willenskraft, die Stimmungen erdrücken die Empfindung, — kurz, das Ganglienſyſtem prävaliert immer und überall. Die Folge iſt Effemination, Verweibſung des Geiſtes, . . . und dagegen iſt kein Kraut gewachſen, — der Zerſetzungsprozeß ſchreitet ſtetig vor. Zuletzt ſchlägt die Nervoſität in Tobſucht um, die freigebig verſtreuten Farben und Düfte bilden ein ſchier unabſehbares Tohuwabohu von blühendem Unſinn. Als Beiſpiel hierfür kann Arents Gedichtſammlung „Drei Weiber" dienen. Das Buch iſt die Endſtation auf der Etappe der Décadence.

Für die erſten Momente iſt der Eindruck, den dekadente Gedichte machen, auch auf den nicht neurotiſch-angelegten Menſchen nicht ungünſtig: das „halbe, heimliche Empfinden" wie der Dekadent Loris-Hofmannsthal im poetiſchen Vorworte zum „Anatol" ſeines Freundes und Mitſtrebenden Arthur Schnitzler ſagt, die ſeltſame Kouleur, das weiche, einſchmeichelnde Milieu reizt und zieht ebenſoſehr an, als beiſpielsweiſe Chopins geiſterhafte Muſik. Bei ſchärferem Hinhorchen aber wird einem das Morbide, Entnervende klar, das in dieſen Gedichten ſein Weſen treibt und das in unbewachten Seelen deſtruktiv wirkt. Geradeſo wie beim Alkohol oder Rouge et noir! Die paar Züge, die paar Spielchen ſchmecken und die Aufregung während des Spieles, das Räuſchchen nach dem Trunke tun ihr übriges — — „Gewohnheit nennt er ſeine Amme", heißt es im „Wallenſtein". Man iſt Dekadent, d. h. weder „Mandl noch Weibl", wie wir Nordmährer zu ſagen pflegen.

Abgeſehen von dieſer verderblichen Einwirkung auf die jüngere und jüngſte Generation, iſt es doch eine Torheit, die Décadence zu bekämpfen, ich meine damit: die brutale Bekämpfung, wie ſolche Freund Kraus hin und wieder in der „Geſellſchaft" betrieben hat; denn die Décadence hat ihre Exiſtenzberechtigung im litterariſchen Leben der Gegenwart. Es iſt die Poeſie des abſterbenden Bourgeoisgeſchlechtes, das von der Juli-Revolution ab in der Litteratur hoffähig wurde (Spielhagen, Freytag). Es ſind nichts mehr, denn die letzten Zuckungen einer dem Untergange geweihten, verweichlichten und verflachten (Marlitt, Bürſtenbinder) Generation. Weder dieſe, noch auch ihre Dichter ſind reif für die neue Welt, und das eben iſt ihre tragiſche Schuld. Einer von den begabteſten, weil aufrichtigſten Dekadenten (Arthur Schnitzler), auf den ich im Verlaufe noch zurückkommen werde, geſteht das ſelbſt ein. Die es nicht einbekennen, fühlen es wenigſtens, aber die ſüße Gewohnheit, das wollüſtige Milieu vernichtet in ihnen den letzten Funken Willenskraft. Sie ſind bankrott, noch ehe ſie recht ſpekuliert haben. Ihre Agonie iſt zugleich die Agonie der Kaſte, der ſie entſproſſen ſind. Eben darum gebührt ihnen, wie keiner andern Richtung, der Titel: Dichter der Gegenwart.

Ein anderes iſt es, gegen dieſe Nervenpoeten mit ſatiriſchen Waffen ins Feld zu ziehen. Was dem Ernſte mit aller Mühe nicht gelingt, fällt oftmals dem Humor ohne weiteres in den Schoß. Als echte Salon-

menſchen fürchten die Dekadenten jedenfalls nichts mehr als die Blamage, und Blamage, unſterbliche Blamage kann ihnen ein guter Satiriker in Hülle und Fülle bieten, zumal jeder Dekadent, dank ſeiner Neigung zur Poſe, zur guten Hälfte aus Achillesferſen beſteht. Der nun im Stile des Rabelais und Grimmelshauſen ſchreibende Anton Lindner hat dieſen Weg mit großem Erfolg eingeſchlagen.*) Die Décadence, ob auch exiſtenzberechtigt, vergiftet den litterariſchen Nachwuchs, vom Publikum ganz abgeſehen. Freilich ausrotten wird ſie auch der Satiriker Lindner nicht. Die Décadence ſteht und fällt eben nur mit dem tiers-état — — es handelt ſich lediglich um ein ausgiebiges Gegengewicht, ein prophylaktiſches Mittel gegen die hektiſch-neuralgiſche Poeſie der Hermaphroditen, in deren litterariſchem Organismus anſtatt Blut eine Miſchung von Morphium und odeur de femmes fließt.

Die Décadence iſt, wie ſich ſchon von ſelbſt verſteht, kein ſpezifiſch deutſches Gewächs, wenn ſie auch bei uns ihre größten Triumphe feiert. Das Hirn des Deutſchen iſt denn doch viel zu ſchwerfällig, um derlei pikante Nippes zum Gebrauch der vom fin-de-siècle angekränkelten Menſchenkinder auszutüfteln. Das muß ſchon dem litterariſchen Oberſthaushofmeiſter jenſeits des Elſaß überlaſſen werden, der beſorgt es auch in gewohnter, redlicher Weiſe — ob zu Nutz und Frommen ſeiner gehorſamen Zöglinge, iſt freilich eine andere Frage. Was vom Ausland importiert wird — mögen es nun Hoſenſtoffe oder Litteraturwerke ſein, ganz egal! — iſt, wie bekannt, aus der Maßen trefflich und wird mit Inbrunſt gekauft und getragen, beziehentlich: geleſen und nachgebetet, wahrſcheinlich um den unglückſeligen Nationalſtolz zu ſühnen, den wir uns nie ganz abgewöhnen können und der uns von jeher ſoviel Knüppel in den Weg geworfen hat. In Nord-Deutſchland fand das Senfkorn der Décadence allerdings keinen beſonders günſtigen Boden. Die Luft iſt zu ſcharf, zu brüsk für die zarten Mimoſen, deren Wachstum einzig putride Erde und Glashaustemperatur verbürgt. Wilhelm Arent, der beinahe ebenſo viele Gedichtbücher herausgegeben hat, als er Jahre zählt, macht zwar ſehr oft ein recht dekadentes Geſicht, aber ſeine erſtaunliche Mimenequilibriſtik führt den Beobachter ebenſo oft irre. Sudermann iſt einmal „Naturaliſt für Minderbemittelte“ geheißen worden, mit demſelben Recht

*) Im „Magazin für Literatur“ (1893).

kann man Arent einen Dekadenten für Minderbemittelte nennen. Es fehlt ihm der Schliff, die Kunst oder Künstlichkeit der waschechten Sensitivisten, und wenn er auch noch so sehr posiert — er ist darin ein Meister! — er bleibt denn doch ein beträchtliches Stück hinter diesen zurück. Aus Ehrgeiz nun, willens, sich irgendwie im Chorus der — wie einer von ihnen: Peter Altenberg seine Mitstrebenden, u. z. ohne Ironie nennt — „Fertig-Gewordenen", oder noch besser, der: „Mit — sich — selbst — Fertig-Gewordenen" bemerkbar zu machen, übertreibt Arent nach allen Richtungen und wird somit noch um ein Bedeutendes unverdaulicher und widerlicher als diese.

A. v. Sommerfeld († 1896), der zweite und letzte Norddeutsche, der den Dekadenten Konzessionen macht, besaß wohl einen hinlänglichen Fond zum Fin de-siècle-isten (Wetterleuchten 1892), aber die oft genug hervorbrechende Kraft im Ausdruck, sowie die vielfach an Heine mahnende Neigung zur Pointe, der Cynismus, von seiner Sympathie zum Sozialismus ganz zu schweigen, läßt die Nerventätigkeit nicht so recht aufkommen. Wenn Sommerfeld in cynischer Selbstverurteilung sagt:

In heißem Kinderweinen
Schluchzt unsere Seelennacht,
Bis zwischen Weiberbeinen
Vergessen uns glücklich macht,

und den „neuen Glauben" dahin definiert:

„Das Einzige ist, sein Leben zu retten,
Zu wühlen in seidenen Weiberbetten;
Nur in der Dirne Lockenhaar,
Lacht noch der Himmel, goldhell und klar,

so hört ein feines Ohr stets deutlich heraus, daß es ihm damit vollkommen ernst ist, daß hier die Verzweiflung spricht, die Verzweiflung über das inhaltlose öde Leben, zu welchem uns alle die moderne Zeit verdammt. Solch' einer Selbsterkenntnis ermangelt der echte Dekadent vollkommen und wenn er irgend einen Anlauf hierzu nimmt — was übrigens sehr selten vorkommt —, so erkennt man sofort, daß es ihm bloß um einen Tric, einen Effekt zu tun ist, wie es wohl ein Trapezkünstler zu machen pflegt —: erschrocken fährt er mit den Händen umher, als ob er den Stützpunkt verloren hätte und im nächsten Augenblick herabstürzen müßte, so daß das Publikum in Aufregung gerät, aber

gleich darauf zeigt ſich der ſchlaue Gaukler wieder ſattelfeſt und nimmt lächelnd den Beifall in Empfang.

Die eigentliche Heimat der Ganglien-Korybanten iſt Süd-Deutſchland, genauer das Land der möglichen Unmöglichkeiten, vulgo Öſterreich geheißen. Der von Raſſenhaß und Klaſſenwut zerfreſſene Boden und das ſeit Schiller ſo berüchtigte Phäakenmilieu des tönernen Polyglotten ſind ausgezeichnete Faktoren, um den Samen eines Baudelaire, Verlaine u. a. zum Keimen zu bringen und den reſultierenden Embryo in ein ſtattliches Belladonnengeſtrüpp zu verwandeln. Neben dem „goldenen" Prag, wo die tſchechiſchen Dekadenten (Machar, Kvapil, Karáſek u. ſ. f.) ihre Reſidenz aufgeſchlagen haben, iſt das Capua der Geiſter, unſer liebes Wien an der ſogenannten ſchönen blauen Donau das Emporium der hyſteriſchen Richtung. Günſtiger könnte wohl auch keine Stadt der Welt ſein. Die erwähnten Faktoren treten nirgends verſtärkter auf, als in der Metropole, wo alle Venen des geiſtigen Lebens zuſammenmünden. Aber trotz alledem hätte — bei dem im Grunde doch geſunden Vaudeville-Charakter der Wiener — die Décadence keinen ſo auffallenden Stich ins Pathologiſche erhalten, wenn nicht eben ſemitiſcher Einfluß vorgewaltet haben würde. Die meiſten Dekadenten ſind Semiten, wenigſtens der Abſtammung nach, und das Judentum befindet ſich auf der Etappe der phyſiſchen und pſychiſchen Décadence, trotz all' ſeiner politiſchen und ſozialen Erfolge, die es in der letzten Vergangenheit errungen hat und noch erringt. Wie der Verdurſtende ohne Rückſicht auf ſeine Geſundheit über den dargereichten Waſſerkrug herfällt, ſo iſt auch das jahrhundertlang geknechtete und getretene Volk, als es „emanzipiert" wurde, über die Kulturſchätze ſeiner Mitbürger hergeſtürzt, ohne zu bedenken, daß ſein Organismus nicht alles auf einmal verdauen könne. Die Überſättigung ward noch durch die Troſtloſigkeit der allgemeinen Weltlage geſteigert. Es bedurfte nur eines Anſtoßes von außen und die Nerven begannen ihre Tarantella. Das aufregende Tänzchen gefiel, und der Wahnſinn ward Methode . . .

Der hervorragendſte aller Dekadenten iſt der ſchon öfter erwähnte Wiener Arthur Schnitzler. Obgleich ſeine Dichtungen, vornehmlich Szenenbilder („Anatol" 1893) vom denkbar ſtärkſten Décadence-Kolorit durchſättigt ſind und darum den Leſer in die unbehaglichſte Stimmung von der Welt verſetzen, erſcheinen ſie doch durch ihre Aufrichtigkeit und Selbſterkenntnis geadelt. Mit peinlicher Akkurateſſe ſeziert der Dichter

ſeine Probleme, und erklärt dem ſtaunenden Leſer reſigniert-lächelnd die angefaulten Körperſtellen. An Geiſt vermag ſich mit ihm kein einziger Dekadent zu meſſen. Schnitzlers Werke ſprühen förmlich von feinen, geiſtreichen Gedanken und Sentenzen. Er iſt gewiſſermaßen der Klaſſiker der Décadence, aber darum nicht minder krank, als die übrigen.

Der Haupttenor ſeiner litterariſchen Tätigkeit iſt entweder das „ſüße Mädel" d. i. ein Vorſtadtmädchen, das in der Stadt „geliebt" wird und wieder liebt, bis — nun bis der eine der beiden Teile etwas anderes gefunden hat, oder es iſt eine von den umgekehrten Aſras, die gegen Champagner und Auſtern eventuell Boutons u. ä. ihre Reize im Aufſtreich an den Mann bringen, der ſich nicht lumpen läßt. Ab und zu kommt eine verheiratete Frau daran, deren Mann (natürlich!) als ein höchſt dummer und höchſt langweiliger Patron geſchildert wird und die darum in den Armen eines blaſierten Burſchen, der alle Menſchen, ſich ausgenommen, verachtet, die ihr gebührende Erniedrigung zur Dirne findet. Die Männer, welche Schnitzler in ſeinen Luſt-Mädliaden und Ehebrücheleien ſchildert, ſind in jeder Beziehung unerquickliche, markloſe, feige Geſchöpfe, die für gar nichts anderes, als für die Befriedigung des Geſchlechtstriebes Sinn haben — geradezu infam handelt Anatol, als er am Abend vor ſeiner Hochzeit eine Dirne zu ſich nimmt, um in deren Armen die Nacht zu verleben, während ihm noch die Küſſe ſeiner Braut auf den Lippen brennen. Das heißt man doch die ethiſche Verluderung auf die Spitze treiben! Wenn irgend eines von den ſogenannten „Wiener Witzblättern" (eine ſehr traurige Spezialität der „einzigen Kaiſerſtadt"!), die den Witz in der Gemeinheit und den Humor in der Frechheit ſuchen, wenn ſolch ein Blatt derlei in ſeinen ſchmutzigen Spalten bringt, ſo kann man es ruhig hinnehmen, falls jedoch jemand dergleichen die Lüſternheit kitzelnde Sächelchen als Litteraturwerk anerkannt wiſſen will, ſo muß dagegen entſchieden Verwahrung eingelegt werden. Schon wegen der Einſeitigkeit, die ſich hier ausſpricht; ſobald man nur eines von dieſen dramatiſchen Feuilletons geleſen hat, ſo kennt man auch ſchon alle anderen. Es iſt eine trotz allen Aufwandes an Geiſt ermüdende, quälende Lektüre, das ſtete odeur de femmes ſtumpft die Aufmerkſamkeit ab und die ſubtile Selbſtquälerei des Anatole, nicht etwa wegen der ethiſchen Verluderung, ſondern lediglich aus der Frage: „iſt ſie (die Dirne!) dir treu?" hervorwachſend, wirkt auf die Dauer langweilig und

widerlich. Schnitzlers Dramen „Das Märchen", „Liebelei", „Freiwild", „Die Gefährtin" ꝛc. gehen im ganzen und großen auf denſelben Pfaden, das Erſtgenannte iſt das Bedeutendſte (vielleicht eben deshalb im Deutſchen Volkstheater durchgefallen), die anderen (obzwar im Hofburgtheater aufgeführt) hingegen unſäglich matt und abgeſtanden.

Der zweite Platz unter den Dekadenzlern gebührte von rechtswegen dem Viertelfranzösler Hermann Bahr, da er aber die Décadence wahrſcheinlich ſchon längſt zum zehntenmal überwunden hat, wie alles und jedes, was er auf den Schild hebt, und auch der aufmerkſamſte Beobachter nicht recht klug wird aus dieſem Proteus, muß dieſer Rang einem andern zugewieſen werden.

Es iſt dies Felix Dörmann, derſelbe, deſſen Dichtungsweiſe Anton Lindner ſo köſtlich perſifliert hat. Über all ſeinen Dichtungen (Neurotica, Senſationen, Gelächter) lagert eine, mit dem Satiriker zu ſprechen: „müde, welke Stille", ein betäubendes Odeur, eine krankhafte Sinnlichkeit. Hie und da ein Aufſchrei wahnſinnig-geſtachelter Leidenſchaftlichkeit und unheimlicher Geſchlechtsgier. Mit dem oben zitierten Verſe: „Ich liebe alles, was ſeltſam und krank", hat er ſeine Poeſie am beſten charakteriſiert. Nicht das leiſeſte Aufdämmern von Selbſterkenntnis, und wenn ja einmal derlei konſtatiert werden kann, ſo iſt es, näher beſehen: Anempfindelei, ſelbſtgefällige Poſe. Dörmann gelangte früh zu litterariſchen Ehren — ſeine Gedichte wurden von einem Teile der Wiener Geſellſchaft ſehr geſchätzt — das mag vielleicht die übrigens jedem Menſchen angeborene Neigung zum Schminktöpfchen verſtärkt haben. Trotzdem iſt mir der halbe Dörmann mit all ſeinen künſtleriſchen Schrullen ſympathiſcher, als ſeine Nachbeter und Nachtreter in toto, die von ihm nur die ſexuelle Raſerei und die Poſe gelernt haben, und dieſe beiden Errungenſchaften bis zur Karikatur auszerren.

Dörmanns Poeſie iſt nicht weniger einſeitig als die Schriftſtellerei — Poeſie kann man das doch wohl nicht gut nennen — des Schnitzler. Auch er kennt und behandelt lediglich ſexuelle Stoffe oder genauer: den actus inter vivos, zu deutſch: Die Begattung. Das iſt das Um und Auf ſeiner Kunſt. Während aber Schnitzler in die Sache etwas Abwechslung bringt, dadurch daß er ſeinen Geiſt ſpielen läßt, Fragen und Probleme aufwirft, die zwar keiner Beantwortung oder Löſung bedürfen, aber dem abgedroſchenen Gegenſtande einen gewiſſen Reiz ver-

leihen, läßt ſich's Dörmann mit einem Milieu genügen, das infolge ſeiner Wiederholung ohne Frage langweilig wird. Wie oft leſen wir, daß ſeine Geliebtinnen „fahl und bleich" ſind, daß ſie „bleich, totenbleich" ſein müſſen, mit „müdem Geſicht", mit „blaſſen Händen" und „großen, müden Schwärmeraugen", wie oft verſichert er uns, daß ſeine Liebe eine „müde Liebe" ſei, ſeine Nerven „wurzwelk und abgeſtumpft", ſeine Seele „krank" und „voller Ekel", wie oft erzählt er von „blaſſem Kerzenlichte, mattgelben Floren, geraffter Schillerſeide, üppig-weichen Eisbärfellen, buntgefärbten A bas jours", ſtets führt er „welke Düfte" im Munde, einmal von „Lorbeer, Veilchen und Laoendel", ein andermal von „Orangen und Narziſſen", dann wieder von „früherſchloſſenen Kaſtanienblüten", endlich gar von „ſüßem Moderduft" (faule Eier fehlen leider, ſie würden hier offenbar am beſten paſſen!). Ebenſo langweilig betätigt ſich ſeine Liebe, immer wieder und immer wieder ſpricht der Dichter von „verzehrender Sinnenglut, ſchäumenden Extaſen, ſchreiender Luſt, blutatmenden Küſſen, ſtöhnender Wonne, ſeelenheißer Freude, zügelloſem Schwelgen, hochgepeitſchtem Taumelreigen" u. ä. ungeſunden, hyperboliſchen Gefühlen. Es gibt kaum eine Seite in ſeinen Büchern, auf der es nicht ſtark brünſteln würde. Ich ſage: „brünſteln", dieweil ich ſolch übertriebenes, aufdringliches Betonen von erotiſchen Empfindungen durchaus nicht für echte Leidenſchaft, übermächtige Brunſt halten kann, vielmehr davon überzeugt bin, daß das Ganze bloß eine von jenen Fiktionen iſt, welche die dekadenten Hampelmänner ſo ſehr lieben, eine Komödie, weiter nichts! Es läßt ſich wohl denken, daß Leute in dieſem Alter — Dörmann zählte etwa 20 Jahre, als er auftrat —, zumal ſo ſie Kinder der Großſtadt und daneben noch ſemitiſchen Urſprunges ſind, in eroticis eine maßloſe Gier an den Tag legen, die den Stempel der Knabenhaftigkeit auf der Stirn trägt, aber daß dieſe Gier ſich in ſolcher Weiſe äußern würde, iſt faſt völlig ausgeſchloſſen. Der Pubertätskitzel, die Betätigung des Geſchlechtstriebes während der erſten Zeit der Mannbarkeit äußert ſich bekanntlich in wild-ſtürmiſcher, brutaler Weiſe, von Kraft und Saft ſtrotzend, überſchäumend, was jedoch Dörmann bietet: iſt greiſenhaft empfunden und greiſenhaft wiedergegeben, teils wirklich krank, teils affektiert und mit dem Siechtum kokettierend. Oder iſt es nicht greiſenhaft, wenn ein 20jähriger alſo „ſingt":

Wir liebten uns mit jener müden Liebe,
Die, weich und zart, die kranken Seelen eint;
Wir liebten uns mit jener müden Liebe,
Der jeder Kuß schon als brutal erscheint.

Die Hände kaum in leisem Druck sich fanden
Und bebten scheu vor ihrer Glut zurück;
Die Hände kaum in leisem Druck sich fanden,
Ein Blick, ein Wort war unser letztes Glück.

Wir liebten uns mit jener müden Liebe.

Deutet es nicht auf Krankheit hin, auf hochgradige Hysterie, wenn solch ein Dichter seine Geliebte mit folgenden, sozusagen nur aus schmückenden Beiwörtern bestehenden Versen anspricht:

Du hast deinen brünstigen Leib mir geschenkt,
Mit rasender Wollust das Hirn mir durchtränkt*),
Ich aber, ich dürste nach Liebe!

Der Wollust berauschender Opiumwein,
Er lullt ja die brennende Sehnsucht nur ein,
Die brennende Sehnsucht nach Liebe!

Im Wahnwitzgejauchz' dionysischer Gier
Aufzittert noch immer, noch immer in mir —
Die schreiende Sehnsucht nach Liebe!

Und kann es wohl Wahrheit sein, Ehrlichkeit, wenn es anderswo heißt:

Wenn Gluten des Weines
Dein Antlitz röten,
Bleiche Madonna,
Dann flieh' meinen Augen;
Ich bete dich an
Und liebe dich grenzenlos —
Aber nur mit todesblassen Wangen;
Doch zeigst du dich mir
Durchflutet vom Feuer
Des spanischen Weines,
Sanft erglühend,
So faßt mich die Lust,
Die schreiende Lust,
Dich zu küssen, zu küssen, zu küssen,
Und im Kuß zu erdrosseln —
Denn du mußt bleich sein, totenbleich.

*) „Versengt" wäre wohl angebrachter — bei der „brennenden Sehnsucht" ist es kein Wunder!

Nein! das iſt Unnatur, Schminke, Koketterie, Raffinement, Harlekinade — ſo dichtet ein aufrichtiger junger Menſch von zwanzig Jahren nun und nimmermehr, ſo kann er nicht dichten, ſelbſt wenn er noch ſo frühreif wäre!

Man ſagt, es ſei „Weltſchmerz", der die Dekadenten zu dieſer Maſturbation führe — Weltſchmerz! was hat dies Wort ſchon alles entſchuldigen und beſchönigen müſſen, welch eine lumpige Kontrebande iſt unter der Byroniſch-Leopardiſchen Flagge von der „Kritik" eingeſchmuggelt worden! Weltſchmerz und Dekadenz — ein größerer Gegenſatz läßt ſich ſchwerlich finden! Der Weltſchmerz reſultiert aus Welterkenntnis — die Dekadenten aber beſitzen, wie ſchon ihre künſtleriſche Einſeitigkeit zur Genüge beweiſt, keinen Funken von Welterkenntnis und auch die Kenntnis der Menſchen iſt bei ihnen außerordentlich gering, ſie gehen in ſich, im Klügeln über ihr liebes Ich ganz auf, in einem Klügeln, das für die Welt nicht den geringſten Nutzen hat, weil es teils pervers-veranlagte, teils komödienhafte Naturen zum Gegenſtande nimmt. Man leſe nur Dörmanns Sonette: „Mon âme est née avec une plaie" und „Lebensanker" — ſie geben den beſten Aufſchluß über den ſogenannten „Weltſchmerz" der Dekadenzler. Daſelbſt heißt es:

Ich bin nicht eine von den Nachtgeſtalten,
Die ſich im Leben ihren Platz erringen,
Die ſich mit ſtarker Hand ihr Schickſal zwingen,
Und ihres Daſeins feindliche Gewalten.

Mir graut vor dieſer Welt, der fühllos-kalten,
Ich kann es, kann es nicht zuſtande bringen,
Ihr meines Willens Stempel aufzudringen,[1])
Mir graut es vor brutalem Kraftentfalten.

Zum Leidertragen bin auch ich erkoren,[2])
Weil mir zu wenig Roheit mitgegeben;
Ich weiß es längſt, daß alle Müh' verloren

Und jedes ſtarkſeinwollende Beſtreben,
Auch meine Seele wurde krank geboren:
Ihr fehlt die Luſt, die Kraft, der Mut zum Leben.

[1]) Es wäre auch für die Welt von großem Schaden, wenn ihr ein Dekadent à la Dörmann den Stempel ſeines Willens „aufdringen" (?) könnte!

[2]) Wer iſt es nicht?!

Es graut ihnen vor der Welt, vor dem „brutalen Kraftentfalten", vor der „Roheit", wie die Jämmerlinge das Ringen des Menſchen bezeichnen — und warum wohl? Einfach, weil ihnen die „Luſt, die Kraft, der Mut zum Leben", alſo das, was den Menſchen ſo recht zum Menſchen macht, fehlt; ſie verurteilen das „ſtarkſeinwollende Beſtreben" und glauben doch einen Willen zu beſitzen, den ſie nicht geltend machen können, ſie halten „alle Mühe für verloren", obzwar ſie eingeſtandenermaßen die Luſt, ſich zu betätigen, nicht haben, und wenn, ſie doch nicht anwenden können, weil ſie ihnen „roh" erſcheint. Welch ein Labyrinth von Widerſprüchen: Und das ſoll Weltſchmerz ſein? Nein! So äußert ſich der Weltſchmerz nicht! Mag ihm die Luſt zum Leben fehlen, mag ſeine Kraft gebrochen und der Mut gering ſein — das „ſtarkſeinwollende Beſtreben" wird ihn niemals verlaſſen. Er kämpft, den Stumpf des Schwertes in der Hand, mit der Todeswunde im Herzen weiter. Das billige Auskunftsmittel der Décadence kennt der Weltſchmerz nun und nimmermehr, ſei die Verzweiflung auch noch ſo groß:

Nur Eines kann mich halten noch im Leben
Und kann die dunkle Stunde weiterſchieben:
Ein ſchrankenloſes weltvergeſſ'nes Lieben
Und Gegenliebe heiſchendes Beſtreben.

Denn jeder, der das Daſein will ertragen,
Muß ſich auf irgend eine Art berauſchen,[1])
Um nicht verzweifelnd und entſetzt zu lauſchen
Der armen Erde wehevollem Klagen.[2])

Dem einen wird im ſcharfen, reinſten Denken
Des Sonderdaſeins ſeliges Vergeſſen,
Ein and'rer muß den Schmerz im Wein ertränken.

Ich aber muß ein trautes Weib umpreſſen,
In heißer Liebe ihm die Seele ſchenken,
Wenn nicht — ſo eines Abgrunds Tiefe meſſen.

Sieh da! Der „Weltſchmerz" in bengaliſcher Beleuchtung! Entweder lieben, einmal mit jener „müden Liebe", der „jeder Kuß ſchon als

[1]) ??! Nein! berauſchen nicht, aber ſich mit etwas Ernſtem beſchäftigen und nicht müßiggeh'n. Müßiggang iſt der Dekadenz Anfang.

[2]) Welch eine Banalität! Plattköpfiger kann man ſich kaum wohl ausdrücken. Ein Sekundaner verſteht es nicht beſſer!

brutal erſcheint", ein andermal mit „dionyſiſcher Gier" unter allerhand welken Düften auf „geraffter Schillerſeide" — oder: „eines Abgrunds Tiefe meſſen", ein Drittes kennt der umgewertete Weltſchmerzler nicht! Wenn dies Weltſchmerz iſt, dann muß jeder, der ſich aus unglücklicher Liebe erſchießt, auch ein Mann des Weltſchmerzes ſein — oder meint Herr Dörmann mit dem „Meſſen des Abgrundes" die „Selbſtzerfleiſchung", worauf ſich doch die Dekadenten ſo viel zu gute tun?! Ja, aber warum zerfleiſchen ſie ſich ſelbſt, dieweil dies doch gewiß andere beſorgen werden? Was haben denn die jungen Leutchen erlebt und erfahren, daß ſie bei der Selbſtzernichtung angelangt ſind, was kann, mit Schiller zu reden, dieſer Miſère begegnet ſein? Die Antwort darauf bleibt aus. Es wird wohl nichts Beſonderes geweſen ſein, vielleicht hat ſich ein Roſenblatt ihres Sybaritenlagers verſchoben und dadurch ihre Bequemlichkeit beeinträchtigt — für einen Nervenmenſchen Grund genug, zu weltſchmerzeln:

Mit kranken Sinnen und verwelkten Nerven,
So keuchen wir die freudenöde Bahn,
Und unſ'rer Qualen Strahlenkränze ſchärfen
Verirrte Sehnſucht und vergreiſter Wahn.
Nach lichten Taten lechzen alle Seelen,
Nach einem Ende nameuloſer Not,
Und fieberſchauernd wir die Stunden zählen,
Und ſterbend träumen wir vom Morgenrot.

In dieſen Worten, die Dörmann als „Prolog" der Gedichtſammlung „Halluzinationen" ſeines Mitſtrebenden Paul Fiſcher vorausſchickt, ſpiegelt ſich ſo recht die Unnatürlichkeit, das Anempfundene, worin ſich die ganze Richtung ſo auszeichnet. Wer aber noch zweifelt, den dürfte wohl das Nachfolgende, die — proſaiſche — Fortſetzung des erwähnten Prologes eines Beſſeren belehren:

„Unſere Bücher werden zu nächtiger Stunde geboren, in Sehnſucht und Verzweiflung. (!) Ein Adler ſchwebt über ihren Blättern, ein ſchwarzer Adler und in ſeinen Fängen zuckt ein blutendes Herz. Dunkle, ſchwere Tropfen brechen auf die bleichen, tränenfeuchten Blätter ... Die Menſchen ſchauern, halb iſt es Grauſen, halb wollüſtiges Entzücken.*) — Wir träumen von lichten, leuchtenden, ſtolzen Werken, die wir bauen wollen, aber wir träumen nur von

*) Einbildung! Man lacht oder man ärgert ſich darüber!

ihnen; die Hände zittern — und verſagen, wir können nicht ſchaffen.[1]) Wir haben nur die Sehnſucht und die Verzweiflung der Ohnmacht. Aber wir haben auch herriſchen Trotz und höhnende Trauer.[2]) Wir verlachen den Himmel und die Seligkeit — die wir lieben würden (?!) — und die große Kunſt.[3]) — Und wir kennen unſre Schmerzen und huldigen ihnen — ſo lange, bis wir die Schmerzen als Wonnen empfinden, bis wir vor Schmerz zu jauchzen beginnen.[4]) — Und die Jauchzenden ſind die Starken. Die anderen aber ſuchen Erlöſung und Vergeſſenheit, wenn ſie jung ſind in der Liebe und in den feinen Träumerkünſten der Décadence, ſpäter im Genuſſe der Betäubung oder in Brahma.[5]) — Und wenn ſie erwachen, ſo weinen ſie oder greifen zum Revolver.[6]) — Aber die Menſchen und die Künſtler waren nicht immer ſo![7]) Wann wird endlich wieder Freudigkeit in die Welt kommen und lächelnde Kraft. Wann endlich?[8]) — Wir warten — in Sehnſucht und Verzweiflung.[9])

Armer Myſtagog! Durch die ſybilliniſche Gewandung guckt ja doch allenthalben die Affektation, das Beſtreben, ſich ſo intereſſant als immer nur möglich zu machen, aus der Maske des Propheten Nietzſche ſchaut das Antlitz des blaſierten Fauns hervor. Augenfälliger zeigt ſich dies Gemachte, Affektierte in den Gedichten — der ſkurrille J. P. Thiel hat für derlei Poeſie das merkwürdige Wort „Gedachte" gemünzt — welche Dörmann für den „Modernen Muſenalmanach" auf das Jahr 1894 (Seite 226—229) beigeſteuert. Da heißt es:

---

[1]) Iſt allgemein bekannt. Marasmus senilis ex libidine masturbationis — unheilbar!

[2]) Exiſtiert ebenfalls nur in der Einbildung, wenigſtens merkt man ſelbſt beim beſten Willen nichts davon.

[3]) Stimmt! Die Kleinen kläffen ja ſtets die Großen an, aber die Karawane zieht ruhig weiter.

[4]) Eine merkwürdige Erſcheinung von großem pathologiſchen Intereſſe, alle Ärzte werden viel profitieren, ſo ſie zu den Dekadenten in die Lehre gehen.

[5]) An Stelle des Brahma könnte ebenſogut Schönthan oder ſonſt ein Liebling des p. t. Publikums ſtehen, er würde den Platz genau ſo ausfüllen, aber Herr Dörmann brauchte einen hochtrabenden, von der Gelehrſamkeit des Autors zeugenden Namen.

[6]) Greifen wohl, aber ſchießen, und gar ſich erſchießen — das tut ein Dekadent nicht. Eitel Spiegelfechterei!

[7]) Ei, wirklich? Reſpekt vor den Kenntniſſen des Herrn Dörmann!

[8]) Bis die Dekadenten in Abrahams Schoß ſein werden!

[9]) Außer den Dekadenten glaubt niemand daran. Aber auch ſelbſt dieſe dürften ſo ziemlich davon überzeugt ſein, daß ihre Sehnſucht nach Freudigkeit und Kraft wie ihre Verzweiflung eitel Lariſari ſind.

Ich möchte dir ja wirklich gern erzählen
Mit heißen Worten zärtlich und genau,
Daß mich Gefühle neuerdings beſeelen
Und dir ſich neigen, ſeltſam ſchöne Frau.

Doch leider, leider kann ich's nicht aerhehlen:[1])
Mein Blut iſt bleich und rieſelt dünn und flau.
Ich will dir lieber einen Freund empfehlen!
Er iſt ſo friſch und rein wie Morgentau.

In ſeinem Kinderherzen kaum entglammen
Iſt jenes Feuer, das mir längſt aerblafft;
Ich rat' dir gut, er wird dir wohl bekammen,
Er träumt noch aan der großen Leidenſchaft!

Sein Anblick ſchon wird deine Nerven ſtärken,
Auch iſt er gern bereit zu frommen Werken!

Und in einem zweiten „Gedichte": „Letzte Laune" peroriert er alſo:

Ich kenne nun ſo ziemlich alle Leiden[2])
Und fühle wirklich etwas Müdigkeit;
Ich weiß genau, für mich iſt Schlafenszeit,
Mag ſich, wer immer will, am Feſte weiden.

Das Abſchiednehmen möcht ich gern aermeiden,
D'rum halt' ich ganz im Stillen mich bereit,
Wenn auch im leichten, feſtgeſchmückten Kleid,
Gelegentlich, ganz unbemerkt zu ſcheiden.[3])

Doch einer Laune will ich noch genügen,
Eh' ich verlaſſe dieſen alten Bau:
Ich will mich noch an einer hübſchen Frau
Mit reinen, unaerdarb'nen Kinderzügen,
Mit Augen, die gewitterwalken-grau,
Beiläufig zehn Minuten lang vergnügen.

Es braucht wohl nicht erſt betont zu werden, daß in dieſer gereimten rhythmiſchen Proſa kein Fünkchen von Natürlichkeit ſteckt. —

---

[1]) Nein! er kann nie verhehlen —: den Trio.

[2]) ? Tatſächlich? Meiner Anſicht nach iſt es nur eine dekadente Übertreibung. Aber aielleicht ſind darunter „ſexuelle Leiden" zu aerſtehen.

[3]) Das ſtimmt ſicherlich nicht. Herr Dörmann iſt kein echter Dekadent! Ein ſolcher pflegt alles aufzuwenden, um ſich recht bemerkbar zu machen!

So ſtellt ſich Felix Dörmann dar, der „mächtigſte Ausgeſtalter erotiſchen Empfindens, berauſchender Leidenſchaften, der Lebensluſt und des Lebens-Überdruſſes", wie ihn ein gewiſſer Dr. Auguſt Renner in ſeiner ungenießbaren Anthologie „Das lyriſche Wien" nennt.*)

Dörmann hat, wie natürlich, eine ganze Reihe von Nachbetern und Nachahmern gefunden, die ſich redlich bemühten, die ohnedies nicht ſonderlich waſſerdichte Poeſie der blaſierten Erotik und erotiſchen Blaſiertheit noch mehr zu verwäſſern. Die Poſe, die ſchon bei ihm Orgien feiert, erſcheint hier vergrößert und auch vergröbert und die Erotik wird zur widerwärtigen Erotomanie. Nachtreter ſind eben auch immer Breittreter. Namen zu nennen verlohnt ſich nicht der Mühe, die jungen Über-Dörmanne werden wohl kaum jemals eine Rolle in unſerem Schrifttum ſpielen, und wenn, ſo doch nur eine höchſt untergeordnete, ähnlich dem Schauſpieler, der auf die Bühne kommt, um den Herrſchaften anzumelden: „Die Pferde ſind geſattelt!"

Faßt man den Charakter der Décadence zuſammen, ſo kann es unmöglich zweifelhaft ſein, daß dieſe unſerer Litteratur zu gar keinem Nutzen, vielmehr zum Schaden gereicht. Sie bringt, wie bereits bemerkt, die jungen Talente auf Irrwege und ſtumpft das Publikum ab. Indem ſie den oft mühſam ausſpintiſierten Stimmungen nachpirſcht, unterdrückt ſie die Individualität des Dichters, durch ihr prickelndes Air entnervt ſie die Sinne des Leſers. Wohl ſind wir alle mehr oder minder krank, entnervt, degeneriert, mit Gebreſten behaftet — aber ſollen wir darum noch kranker, noch nervöſer werden? Die Infektionsſtoffe einer ſolchen Poeſie ohne Proteſt in uns aufnehmen, das ſüße Gift ruhig im Organismus wirken laſſen? Was ſoll eine Dichtung, die uns, anſtatt zu kräftigen, entkräftet? Der Naturalismus ſowohl, als

*) Unter anderen Skurrillitäten erwähnt Herr Dr. A. Renner im Vorwort zu ſeiner — nebenbei: höchſt überflüſſigen Arbeit, er habe keine Einladungen zur Mitarbeiterſchaft an die Autoren ergehen laſſen: „Dieſe führen leicht zu Verhandlungen über Mitarbeiter und Beiträge. Und das ſcheint mir bei einer wiſſenſchaftlichen Arbeit in Übereinſtimmung mit dem Geiſte des Preßgeſetzes nicht anſtändig, da ein möglichſt objektives litterariſches Bild geboten werden ſoll." Daß eine Anthologie — der Autor nennt es ſtolz eine „wiſſenſchaftliche Arbeit" (!) — „in Übereinſtimmung mit dem Geiſte des Geſetzes" zuſammengetragen wird, iſt ganz im Geiſte eines Profeſſors gedacht und recht brav — aber ungeheuer, ganz ungeheuer lächerlich!

der Idealismus beſitzen einen eminent-erzieheriſchen Wert; der erſtere deckt die Gebrechen der Zeit induktiv, auf naturwiſſenſchaftlichem Wege auf, der letztere — ſelbſtverſtändlich iſt darunter nicht der Pſeudo-Idealismus diverſer alter Jungfern und bezopfter Profeſſoren gemeint — deduktiv, vom — ich möchte ſagen: hiſtoriſchen Standpunkte aus. Die Décadence hingegen hat lediglich Wert für den Pathologen, oder zum höchſten für den Kulturforſcher.

Was ſoll uns ſolch eine Dichtung? was ſoll uns, den Lebenwollenden, das Evangelium des Siechtums? Iſt das irritierende Zucken in den Nervengeflechten vielleicht doch ein Vorzeichen des Lebens, wie die Dekadenten meinen? Und wenn — wie kann eine Poeſie, die abſolut kein Intereſſe für die großen ſozialen und künſtleriſchen Kämpfe der Gegenwart beſitzt, die ſich ganz ins Sexuelle einſpinnt — wie kann eine ſolche Poeſie auf Geltung im XX. Jahrhundert Anſpruch erheben, jenem Jahrhundert, das zuverſichtlich, wenn nicht alle, ſo doch einen Teil der modernen Ideale realiſieren wird?! Erklärt mir, Örindur?!

Doch nein! Die Erklärung liegt ja auf der Hand. Die Zukunft wird die Dekadenten vom Horizont fegen, ebenſo wie die Sturm- und Drangperiode die geſchwollenen Hofpoeten. Dem Charakter der Zukunft wird nur eine ſtarke, geſunde, männliche Poeſie entſprechen — *καλοκαγαθία* — wie die großen Unerreichlichen, die Hellenen, das Weſen der Kunſt definierten und dem Zukunftsmenſchen werden bei der Lektüre der Décadence-Produkte die Worte des Hexenmeiſters von Weimar einfallen:

„Der Menſchheit ganzer Jammer faßt mich an!“

II.

Die „geſtreifte Safranblümleinweis'“.

Die ehrſamen Meiſterſinger haben zur genauen Bezeichnung der von ihnen gepflegten Melodieen die wunderlichſten und unglaublichſten Namen erdacht, auf die ein Menſch überhaupt nur verfallen kann. Da gab es denn neben der einfachen „Hans Sachſens Spruchweiſ'“ einen

vornehmen „Marneriſchen Hofton", die „Offene Helmweiſ'" wechſelte mit der „geblümten Paradiesweiſ'" ab und auf die luſtige „Krummzinkenweiſ'" folgte die pathetiſche „Klio-Poſaunenweiſ'", wie auf die „fette Dachsweiſ'" die „Vielfraßweiſ'" u. ſ. f. Die anerkannt ſchönſte all' dieſer Weiſen war aber die „geſtreifte Safranblümleinweiſ'".

Die Meiſterſingerei iſt längſt vorüber, die deutſche Dichtkunſt hat ſich ſeitdem in auf- und in abſteigender Linie entwickelt, nach dem urwüchſigen Fiſchart und gemütreichen Spee kamen der verſchnörkelte Opitz und der ſchwulſtige Hoffmannswaldau, auf den Pedanten Gottſched und den Nüchterling Bodmer folgte der große Reformator Leſſing, der bewegliche Wieland und das Doppelgeſtirn Goethe-Schiller, die Schwärmer für die blaue Blume der Romantik Tieck, Fouqué und Brentano wurden von Platen und Grabbe abgelöſt, Heine und Gutzkow von Herwegh und Freiligrath, dieſe wieder durch Geibel, Lingg und Dahn, denen Bleibtreu, Conrad und Hauptmann folgten. Die unausbleibliche Reaktion von Seite der „Dekadenten", wie Schnitzler und Dörmann gegen den vollblütigen Naturalismus und Realismus, die Ich-Dichtung, erſcheint aber gegenwärtig überwunden und an ihre Stelle tritt ein Genre, das weder eine geſchloſſene Form, noch einen geſchloſſenen Inhalt kennt — die „geſtreifte Safranblümleinweiſ'", als deren Prophet Arno Holz gelten kann.

Bei Licht betrachtet iſt das, was Holz zum beſten gibt, ganz und gar nicht neu. Die von ihm als funkelnagel-originell und einzig berechtigt proklamierte lyriſche Quaſi-Form — unregelmäßige, bald kurze, bald lange, rhythmiſch von einander gänzlich unabhängige Verszeilen, die bei einiger Findigkeit des Arrangeurs unterſchiedliche Dinge, wie Urnen, Becher, Kreuze u. a. darſtellen — dieſes kindiſche Spielen mit der Form kannten ſchon die Pegnitzſchäfer ſeligen Andenkens. Im rühmlichſt bekannten „Poetiſchen Trichter", der, weil er zu Nürnberg erſchien, den Namen „Nürnberger Trichter" erhielt, finden ſich mehrere ſolche Kunſtſtückchen, deren eines ich als Probe und zugleich zur Vergleichung hieher ſetzen will. Der „Dichter" desſelben iſt ein gewiſſer Schoffel, ein — wie man heutzutage ſagen würde: „geſchätztes" Mitglied des Pegneſiſchen Blumenordens (um 1548), neben Sigmund von Birken (Betulius) einer der fruchtbarſten und zugleich furchtbarſten Reimer jener Zeit. Das „Gedicht" lautet:

Jugend
Und Tugend
Stehn artig beiſammen,
Jugend
Und Tugend
In eifrigen Flammen
Itzo gar ſelten zuſammen man findt,
Von hertzlicher Liebe ſo hefftig entzündt.
u. ſ. f.

Das iſt die „geſtreifte Safranblümleinweiſ'" aus dem XVI. Jahrhundert. Und nun höre man die aus dem XX.!

Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt
war ich eine Schwertlilie.
Meine Wurzeln
ſaugten ſich
in einen Stern.
Auf ſeinem dunklen Waſſer
ſchwamm
meine blaue Rieſenblüte.

Welch' ein Unterſchied iſt wohl zwiſchen den beiden? Schoffel ſpricht nüchtern, verſtändlich und natürlich, Arno Holz dagegen poetiſierend, myſtiſch und geſpreizt — von wahrer Poeſie weder hier noch dort eine Spur und von Kunſt noch weniger. Das Überraſchende, für den erſten Augenblick in die Irre Führende beſteht lediglich in dem ſybilliniſchen, orakelhaften Tonfall, deſſen ſich Holz bedient.

Bei Licht betrachtet erſcheint das Ganze herzlich unbedeutend, hinter dem mirakulöſen Getue ſteckt gar nichts, aber an einzelnen Wendungen, an der Auffaſſung erkennt man noch immer den Dichter der Gedichtſammlung „Buch der Zeit". Ja, Arno Holz war ein Dichter, ein ſchönes Talent. Mit hoher Formvollendung verband er tiefes poetiſches Empfinden (vergl. im erwähnten Buche „Ein Bild", „Ein zweites", „Lyriſche Tagebuchblätter"), flammenatmenden Ausdruck und einen Aufflug der Phantaſie, wie er nur höchſt ſelten iſt. Das vergebliche Ringen eines vom Glück nicht begünſtigten deutſchen Dichters hat niemand ſo packend geſchildert, als Arno Holz (im Zyklus „Phantaſus"), wuchtigere Hiebe gegen die ſoziale Verlotterung wurden von niemand ausgeteilt, als von ihm, und ſein „Buch der Zeit" bildet die ſchärfſte Anklageſchrift gegen das „fin de siècle" —

Digitized by Google

Mein Herz ſchlägt laut, mein Gewiſſen ſchreit:
Ein blutiger Frevel iſt dieſe Zeit,

das ſchrieb ein Dichter, ein wahrer, echter Dichter, deſſen geſunde Seele im geſunden Körper ſich gegen den Egoismus und die Profitgier empörte und friſchfröhlich das Schwert des Geiſtes ſchwang gegen die Verlumpung.

Ja, damals war Arno Holz ein Dichter, und mit Entzücken lauſchten wir, als in unſeren gewappneten, ſtreitfrohen Reihen Töne von ſolch' elementarem Schwung laut wurden. Seither ſind es ſiebzehn Jahre, Holz hat nur zum geringſten Teile gehalten, was er verſprach — er hätte vielleicht der erſte moderne Lyriker werden können; er hat es aber vorgezogen, der wunderlichſte zu werden. Die bisherige geſchloſſene Form genügte ihm nicht, eine Form, die er von allen modernen Dichtern (Stern ausgenommen), am beſten zu handhaben verſtand, und es genügte ihm auch der bisherige Inhalt nicht mehr. Während die Dekadenten nur dieſen über Bord warfen und ängſtlich darauf achteten, die Form ſo viel als möglich zu ziſelieren — vgl. Hofmannsthals Dichtungen — entäußerte ſich Arno Holz beider und begann ſozuſagen ins Blaue zu dichten. Es war wohl nicht viel mehr als Originalitätshaſcherei, die ihn dazu verlockte. Er wollte um jeden Preis Verblüffendes, Nochniedageweſenes, Pyramidales herausbringen und ſo erfand — oder eigentlich: entdeckte er die „Neue lyriſche Technik", wie er das Ding nennt, welche die Strophe, den Reim, den geſchloſſenen Gedanken verſchmäht und dafür ungebunden, in vollſter Freiheit ſich ergeht.

Nur ſo wird, wie Arno Holz allen Ernſtes behauptet, der „immanente Rhythmus" zu ſtande gebracht, er wächſt eben jedesmal „neu aus dem Inhalt heraus". Vergleiche:

Ich öffne ein kleines Gitter.
Die Märzgefall'nen.
Über den Weg, durch welkes Laub, hüpfen Schwarzdroſſeln,
um verwitternde Kreuze im Sonnenlicht ſpielen glitzernde Fäden.
In einer Ecke,
— der Efeu blinkt, ich bücke mich —
auf einem Stein liegen Roſen.
Dünne Ranken, graues Moos und Tautropfen.
Die alten Buchſtaben ſind kaum mehr zu leſen
Mit Mühe nur entziff're ich:
„Ein . . . un . . . be . . . kann . . . ter . . . Mann."

Wenn man dieſe Rhapſodie in proſaiſcher Form, alſo fortlaufend hinſchreibt, verliert ſie darum den „immanenten Rhythmus?!“ Man mache ſich das Vergnügen und man wird ſehen, daß gar nichts verloren geht, ausgenommen die wunderliche „Vers“ſtellung, die lebhaft an die zopfige Poeſie der Pegnitzſchäfer erinnert.

Stimmung, Stimmung! Das iſt das Schiboleth des neueſten Holz. Und ſo jagt er denn nach Stimmung im Gehege des „immanenten Rhythmus“:

Ich liege noch im Bette und habe eben Kaffee getrunken.
Das Feuer im Ofen knattert ſchon;
Durchs Fenſter,
Das ganze Stübchen füllend
Schneelicht.
Ich leſe.
Huysmans. Là-bas
alors
en sa blanche splendeur,
l'âme du Moyen Age rayonna dans cette salle.
Plötzlich,
irgendwo tiefer im Hauſe,
ein Kanarienvogel.
Die ſchönſten Läufe!
Ich laſſe das Buch ſinken.
Die Augen ſchließen ſich mir,
ich liege wieder da, den Kopf in den Kiſſen.
Unverheiratet
und doch — glücklich.

Das nennt Holz: Poeſie! Wie billig iſt doch dann der Ruhm, ein Dichter zu ſein. Ein halbwegs fleißiger Menſch kann im Laufe eines Tages eine halbe Bibliothek voll des ſchönſten „immanenten Rhythmus“ zuſammendichten. Welch' ein Wohltäter der Menſchheit iſt dieſer gute Holz! Wie einfach iſt ſeine Methode und wie außerordentlich bequem für unſere denkfaulen Mit-Zeitgenoſſen!

Kein Wunder, daß ſofort nach dem Erſcheinen des erſten ſo komponierten Gedichtes eine ganze Schar von „Lyrikern“ auftauchte, die im Sinne des Reformators zu „dichten“ begann. Wie leicht läßt ſich ja doch nach Holzens Verfahren der Dichterlorbeer erwerben! Und ſo „dichten“ denn die Herren R. W. Martens, L. Reinhard, G. Stolzenberg

und R. Reß frischfromm d'rauf los und überbieten einander in Originalitätsmacherei. Während aber bei Holz denn doch über seiner „neuen Lyrik" etwas lagert, das von fern an Poesie gemahnt, läßt sich bei den eben Erwähnten nicht das Mindeste in dieser Hinsicht feststellen. Die „gestreifte Safranblümleinweis'" des Arno Holz ist zur Not genießbar, jene der Martens, Reinhard, Stolzenberg, Reß u. s. f. nie und nimmer. Nachbeter sind stets Breittreter. Einige Proben mögen dies darlegen. So singt Martens („Befreite Flügel")[1]:

Auf Grund der allgemeinen europäischen Amnestie
kehre ich soeben aus Benares zurück.
Ich bin ein würdiger Herr geworden
mit riesiger Glatze und schrumplich wie Backobst.
Ich besuche die junge Frau.
Mein Gottchen, schneeweiß geworden!
Ein liorierter Diener serviert den Kaffee.
Vater schläft.
„Na, und die Jungens?"
„Funny Professor,
und Bila der reichste Antiquitätenhändler in Tokio."
„Ja, ja, unser kleiner Bila!"
„Onkel Stolzenberg ist doch recht alt geworden.
Und so plötzlich! Wollen's ihn aber nicht merken lassen!"
Wir schweigen.
Dann
klagt sie über die Dienstboten.
„In unserer Zeit war's anders!"
„Ja, ja!"
Ich fühle mich doch recht angegriffen.
Ich nicke ein bischen ein.[2])

Lud. Reinhard „dichtet" recht weltschmerzlich („Meine Jugend" I.):

Und all' dies soll sich auflösen in einen ewigen Seligkeitstaumel?
Ich winde mich vor Scham und Ekel.
Ein siebzigjähriges Liebespaar
schmatzt sich ab im Mondenschein.
Die Linden duften Eau de Cologne.

[1]) Die Heftchen sämtlicher Neu-Lyriker sind bei J. Sassenbach, Berlin, erschienen, auf holländischem Büttenpapier, ohne Seitenzahl, ohne Überschriften, ohne Inhaltsverzeichnis, insgesamt Arno Holz gewidmet.

[2]) Der Leser wohl ebenfalls!

Dagegen ist Stolzenberg ungemein schalkhaft („Neues Leben" II.):

Frühlingswind
wühlt in den Röcken.
Alle Mädchen sind schön.
Sie kaufen sich kleine Blumensträuße
und lachen ohne Grund.
Ich
Zwirble meinen schön gekräuselten sich immer wieder sträubenden Maikaterbart![1])

Der Merkwürdigste von diesen Vieren ist jedenfalls R. Reß. Er hat — so scheint es — mehrere Saiten auf seiner Leier. Vergl. Nr. 1 („Farben"):

Auf der Straße wird Eis verkauft,
der Eierbecher 'n Sechser.
Ein langer Lulatsch riskiert 'n Groschen.
In jeder Lamäng von 'ner andern Kulöhr,
sitzt er auf seiner Wagendeichsel und lutscht.
Sein Maul wird immer breiter.
Ein kleiner Steppke
weint schon.

Und als wirksamer Gegensatz Nr. 2:

Unersättliche Kiefer mahlen.
Winzige Augen stechen giftgrün ins Dunkel.
Tausende von leichenfahlen Gliedern
setzen immerfort neue an.
Ab und zu, matsch geworden,
klackt ein Stück
'runter.
Verpestet den Sonnenäther.

Der Klassiker unter den seltsamen Käuzen aber ist Ernst Schur. Er hat ein 17, sage siebzehn Bogen starkes Gedichtbuch in Groß-Oktav gedichtet, das ein Ereignis in unserem Schrifttum bedeutet. Es ist betitelt: „Seht es sind Schmerzen an denen wir leiden"[2]) und

[1]) Also einen Bart hat Herr Stolzenberg auch schon — das ist interessant und nötig zu wissen.

[2]) Im Original fehlen desgleichen die Unterscheidungszeichen (gehört wohl auch zum „immanenten Rhythmus"?!). Nebenbei bemerkt: die altväterischen Büchertitel beginnen allgemach Mode zu werden. Vgl. Altenbergs „Wie ich es sehe", „Was mir der Tag zuträgt"; Dörmanns „Warum der schöne Fritz verstimmt war"; Auernheimers „Rosen, die wir nicht erreichen" u. s. f.

eines der merkwürdigſten Bücher, die ich kenne. Das muß man geleſen haben, ſo man über die Dichtkunſt der Gegenwart mitreden will.

Auch hier Stimmung und nur Stimmung, ſehr oft ſogar eine ſolche, die man beim beſten Willen nicht zu begreifen vermag. Schon das Vorwort gibt einen Vorgeſchmack hievon:

Die Vorgänge geſchehen in einer kleinen Stube. Die linke Wand nehmen ein: eine Chaiſelongue und ein Leſeſtuhl, zwiſchen beiden ein Tiſch mit ſteifen Beinen;[1]) auf dieſem ſteht ein chineſiſches Teegeſchirr, jede der drei Taſſen zeigt eine andere Form. Zigaretten, zwei japaniſche Steingutvaſen dienen als Aſchenbehälter. Auf der rechten Wand: ein Büchergeſtell, ein Manuſkripttiſch, der Schreibtiſch, die Schreibunterlage zeigt innig (!) roſtrotes Löſchpapier, desgleichen der Löſcher. Ein kleiner Behälter bewahrt die Briefe derer, die der Bewohner lieb hat, die Federhalter tragen die Federn derer, die der Bewohner lieb hat,[2]) ein altes japaniſches Skizzenbuch aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts liegt auf der Ecke; das Tintenfaß trug einſt ein ägyptiſcher Schriftgelehrter in ſeinem Gürtel; vielleicht vor langer Zeit. (!) Über der Tür hängt das Plakat von Melchior Lechter, am Schreibtiſch und über der Chaiſelongue zwei Künſtlerdrucke desſelben Künſtlers: „Ulars“ und „Rosa mystica“. Zu ebenem Boden hängen ſich zwei Plakate gegenüber“ Champagne Mumm“ und „Job“, eine ſchlanke Dame mit dem Champagnerkelch in der Hand, ein Schornſteinfeger Zigaretten drehend u. ſ. ſ.

mit Schurſcher Grazie, die noch von einem „braunen verſchwiegenen Schrein,[3]) von einer „kurzdicken Bronzevaſe“ ſchwatzt, um myſtiſch zu ſchließen:

„Warum nennen Sie nicht das Bild jener reichen, vielgeſtaltigen, das neben meinem Schreibtiſch hing? Jener merkwürdigen Frau, die an dem geheimnisvollen, ſtillen Schloß vorbei ſtrahlend durch den träumenden Park zum Waſſer ſchreitet, von Pfauen begleitet? Und die ich Ihnen ſchenkte vor meiner Abreiſe, damit ſie nicht vergäßen, daß es tauſendfarbige gibt.“

„Ich könnte ſagen, es wäre unnötig, von dem Bilde zu reden, ganz unnötig! Nicht wahr? — Wir wiſſen wohl den Grund, meine tauſendfarbige?! — — — — Oder ich könnte auch ſagen, ich ſpreche nicht von dem Bilde. Ich ſpräche einfach nicht davon. Es wäre mir zu lieb dazu, zu tief dazu, zu gut dazu — nicht wahr, meine Reiche? Aber wer mich ſo recht liebt, dem wollen wir es zeigen; nicht wahr, meine Strahlende?“ — — —

---

[1]) Daß der arme Kerl „ſteife Beine“ hat, dürfte eine ſymboliſche Bedeutung beſitzen, über die ich mir noch nicht klar geworden bin.

[2]) Alſo Federvieh.

[3]) Ein verſchwiegener Schrein — vielleicht ein . . . Nachtkäſtchen? — Man bemerke übrigens: chineſiſche, japaniſche und ägyptiſche Geräte!

Und nun nach dieſem apokalyptiſchen Unſinn fängt Herr Schur an, es den Leuten „zu zeigen“, aber leider nicht nur den merkwürdigen Käuzen, die ihn „ſo recht lieben“!

Es iſt außerordentlich ſchwierig, dem Leſer einen Begriff davon beizubringen, wie „ſtimmungsvoll“ ſich ein Schur'ſches Gedicht ſchon äußerlich zeigt. Vgl. das wunderſame „Gedicht“

Qual:

Lege deine Füße auf mein ſchweres Haupt
meine Sinne werden leichter
meine Stumpfheit fliegt in weitem Raum —

deine weichen Sohlen will ich küſſen
will ich voller Inbrunſt küſſen
bis ſich deine Zehen angſtvoll krümmen
voller Not um meinen Mund ſich preſſen

wimmern werden wir in unſern Schmerzen
deine reinen Hände wirſt du mir dann reichen.

Wie ſind unſere Seelen ſo zerriſſen
Wie ſind unſere Körper ſo gepeinigt
Wie iſt unſer Geiſt ſo gequält.

Oder das folgende, betitelt:

I

Menſchlichſtes

Tieriſchſtes

Trivialſtes

o ihr Urwälder
o ihr Wilden

Kultur

nackt
nackt

meine Stiefel drücken mich mit einemmale ſo unmenſchlich.

Dann das nicht weniger ergreifende:

Flimmern

Neben mir ſteht ein Stuhl leer —

halb beleuchtet von dem matten Schein der Lampe
halb im Schatten —

— wenn nun dort jene Frau
säße, die du schon zu lieben meinst
~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ welche Frau? ~ ~ ~ ~ ~[1])

und 11 Seiten später das hiemit in enger Wechselbeziehung stehende:

▮

Neben mir steht ein Stuhl leer —

halb beleuchtet von dem matten Schein der Lampe
halb im Schatten

wenn nun dort jene Frau
säße, die du liebst ~ ~ ~ ~ ~ ~[2])

Und so geht es 16 Druckbogen (also 256 Seiten) hindurch! Oft weiß man nicht: ist es Scherz oder ist es Ernst. Und wenn letzteres — was will der „Dichter" damit?! Und wozu diese absonderlichen Geckereien, wie z. B.:

⋮

So wehgrün ist mein Schmerz
so schrill ist meine Wunde
so todesschwarz ist meine Sehnsucht
so still sind meine Wünsche

!

oder noch verblüffender:

~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

(folgen fünf weitere Reihen)

⋮ ⋮ ⋮
⋮ ⋮ ⋮

! !

meine Augen quellen
über ein dunkles Weh'.

---

[1]) Es folgen 8 Reihen mit je 15 ~ — folgt eine Reihe mit 15 ~. Unsere Buchdruckerei ist leider auf solche Fälle nicht eingerichtet! Der Setzer.

[2]) Es folgen 9 Reihen mit je 11 ~.

Das iſt nicht nur „neuer Stil", ſondern auch „neuer Inhalt", der ohne Zweifel befruchtend auf — den Abſatz der Schriftgießereien, zumal was die Unterſcheidungszeichen anbelangt, wirken wird. Die Düntzer der Zukunft werden nun nicht mehr die Versfüße den Dichtern nachzählen, ſonden die Beiſtriche, Punkte, Ausrufzeichen u. ſ. f. Je mehr Zeichen, deſto größer der Poet und je unverſtändlicher, deſto genialer iſt der Mordskerl! Manchmal ſteigt ſo ein „Dichter" von ſeiner myſtiſchen Höhe herab, und ſpricht wie ein gemeiner Sterblicher — ſcheinbar, denn auch dem Niedrigſten aus dem profanen Pöbel dürfte es ſchwer fallen, ſo genial-platt ſich auszudrücken, wie Herr Schur in ſeinem:

Ein Morgenlied an eine Königin

Schlanke Lippen haſt du
Königin
ſchlanke Füße haſt du
ſchlanke Königin
ſchlanke, tiefe Augen haſt du
ſchlanke Königin
ſchlanke, gütige Hände haſt du
Königin
eine Schlanke biſt du —
meine ſchlanke Königin.

Es iſt bewundernswert, wie viele Saiten dieſe „Neutöner" auf ihrer Zupfgeige haben. Man beachte doch dieſen herzerfreuenden Humor in:

I

Was machſt du da, o armer Einzelner?

Ich horche auf mein Inneres!

Glaubſt du denn, es wird dir je ſeine Geheimniſſe
geben?

Ich bettle darum wie ein Hund
wie ein Pudel ſpringe ich danach mit
meinen ſchönſten Sprüngen

Paſſ' auf — du wirſt dir noch ein Bein
verknaxen.

Auch das Dramatiſche iſt ihm nicht fremd. Beweis: Schurs „Zwei Seelen ein Schlußakkord", worin die Ungeheuerlichkeiten dieſer

Leute, die ſich ganz gewiß „zu tief geworden“ ſind — ein Lieblingsausdruck des Herrn Schur — die tollſten Orgien feiern. Es wäre intereſſant, dieſes Stück zu ſehen oder beſſer: zu hören, denn außer daß ſie ſich „ins Haar faßt“ oder „in wahnſinnigen Zuckungen zittert“ und zur Abwechslung er „ſeine Hand in ihr blondes Haar krallt“ oder „ſich ſeinen Ärmel wiſcht“ iſt nichts zu ſehen. Man könnte dann entſcheiden, ob — wie ein boshafter Freund behauptet — das Ding imſtande wäre, auf ſchwere Verbrecher heilſamen Einfluß zu üben. Wenn man es — ſo meint dieſer Menſchenfreund — dem Kriminal-Publikum tagtäglich nur einmal vorſpielte, ſo würden unfehlbar ſelbſt die hartgeſottenſten Racker binnen kurzer Zeit klein beigeben und auf den engen Pfad der Tugend zurückkehren, ſchon aus Furcht, die Schuriade noch einmal anſehen und anhören zu müſſen. In der Tat, man könnte dieſen Gedanken aufgreifen, zumal er ja auch nicht geradezu inhuman iſt. Ich kann mir nicht verſagen, eine der ſchönſten Stellen des in ſeiner Art einzigen Meiſterwerkes des dramatiſchen Schrifttums hierher zu ſetzen:

Er (ſich aufraffend): Ich konnte nicht mehr, darum kam ich jetzt zu dir — —
das iſt alles — —
aeh pfui — zum Ausſpucken — —
Sie: Ich danke — dir — —
Das war dein größtes Geſchenk — — —
— — ich wollte es auch — — —
Wann?
Er (apathiſch): Sobald ich von dir — — —
Sie: — — — Wo biſt du — —
Er: Ich fühle nichts.
Sie: Alſo, ſobald du von mir gehſt
Küſſe mich — — —
Er (tritt auf ſie zu): Ich werde dich küſſen und gehen.
(Er küßt ſie nicht.)
(Er geht.)
Sie (ſitzt noch eine Weile, ſteht dann auf, greift mechaniſch ein Stück Papier, ſieht nach der Uhr ſchreibt:)
„Es iſt halb zwei
ich bin müde und habe keine
Zeit mehr“ — — —
(Sie zerreißt das Blatt und wirft es in den Papierkorb.)
(Sie öffnet die Tür nach dem anſtoßenden Schlafzimmer, lehnt ſich an den Pfoſten und überblickt lange den Raum.)
(Sie verſchwindet.)

Das ſchreit doch wohl nach der Haſelgerte, von der Maurice R. v. Stern einmal geſchrieben hat! Haſelgerte? — nein, nach dem ſolideſten Knüppel, den man je aus Eichenholz geſchnitten hat. Ja, wir müſſen wieder einmal den Herrn Marſyas & Comp. das Fell über die Ohren ziehen und zwar gründlich, auf daß das p. t. Publikum die innere Hohlheit dieſer Eindringlinge erkenne: „Mäuſedreck iſt kein Koriander.“

Das iſt die geſtreifte Saſranblümleinweiſ' der Allerjüngſten, die neue Lyrik der Arno Holz-Jünger. Und dieſer haarſträubende Unſinn, gegen den auch das nüchternſte „Gedicht“ der Pegnitzſchäfer noch immer „Poeſie“ iſt, dieſe Parodie auf die Dichtkunſt ſoll auf das deutſche Schrifttum befruchtend und fördernd einwirken! Nun ja — wie ſagt doch Boileau?

Un sot trouve toujours un plus sot, qui l'admire!

oder Herr Reß höchſtſelbſt:

„Mücken tanzen.
Ein Schaf ſchaut in die untergehende Sonne.
Bäh!“

Das arme Schaf! Es iſt beſſer als ſein Ruf — es macht wenigſtens keine Gedichte in Saſranblümleinweiſ'.

III.

Die „angewandte Lyrik“.

„Indeſſen muß ich geſtehen, daß auch wir recht ernſte Abſichten haben, indem wir unſere Kunſt in den Dienſt des Tingeltangels ſtellen. Wir haben nun einmal die fixe Idee, es müßte jetzt das ganze Leben mit Kunſt durchſetzt werden. So wollen auch wir Gedichte ſchreiben, die nicht bloß im ſtillen Kämmerlein geleſen, ſondern vor einer erheiterungsluſtigen Menge geſungen werden mögen. Angewandte Lyrik, — da haben Sie unſer Schlagwort. (S. IX.)

— — — — — — — — — — — —

Wir wollen das Variété zwar ins Gebiet der Kunſt erheben, aber zu einer Anſtalt für Verkrüppelung der

guten natürlichen Instinkte wollen wir es nicht machen. Im Gegenteil: Alles Gesunde, Lebendige, alles was heiter und gut aus unseren Sinnen kommt, soll hier seine Stätte und seinen geraden schönen Ausdruck finden. Wir denken uns das Variété der Zukunft als eine Schaubühne, die keine moralische, sondern eine ästhetische Anstalt sein will. Es soll schön und heiter auf ihm zugehen, vielleicht — nein, gewiß auch übermütig, aber alles Rohe und Wüste, alles was des Maßes der Schönheit entbehrt, soll keinen Platz auf ihm haben. — — Denken Sie jetzt an Aristophanes? Wir, meine liebe, schöne Freundin, denken manchmal an ihn ..." (S. XV.)

Otto Julius Bierbaum, Ein Brief an eine Dame anstatt einer Vorrede (zum Buche „Deutsche Chansons").

So so, aber ganz im Vertrauen: dem seligen Aristophanes wird es, soweit ich ihn kenne (und ich schmeichle mir, ihn sehr gut zu kennen!) ziemlich Wurst sein, ob die „freieren Geister" vom Schlage der in „angewandter Lyrik" Machenden manchmal an ihn denken oder nicht. Wenn er lebte, würde er höchstwahrscheinlich sehr drastische und plastische Ausdrücke finden, um die süßliche Anbiederung des Ober-Artifex zurückzuweisen. Zum Beispiel — das wäre noch die relativ-höflichste Form —:

„Unmut erregt mir zwar solch ein Gesell und all mein Inn'res empört sich,
Wenn solch einem Wicht ich antworten soll." (Vgl. „Die Frösche".)

Der quabbelige Bierbaum hat ihn entweder mit weiß Gott wem verwechselt, oder er will uns, wie so oft schon, einen blauen Dunst vormachen.

Also „recht ernste Absichten" spricht Bierbaum sich und den Seinen zu, indem er seine und ihre Kunst „in den Dienst des Tingeltangels" stellt. Das ist nun allerdings eine „fixe Idee", wie das „kleine rote Buch" beweist, worin er die zu besagtem Dienst abkommandierten „Chansons" vulgo: „Brettl-Lieder" vorüberdefilieren läßt.*) Das ganze Leben soll „mit Kunst durchsetzt werden," was dadurch erreicht wird, daß — diese Vorstellung wohnt wenigstens unter Bierbaums „schwarzer

*) Deutsche Chansons (Brettl-Lieder). Mit einer Einleitung von Otto Julius Bierbaum. (Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.)

Weſte"*) —, die Gedichte der „nouveaux chansonniers" vor einer „erheiterungsluſtigen Menge geſungen" und ſo die Variétés „ins Gebiet der Kunſt erhoben werden." Alles „Geſunde, Heitere, Lebendige, Gute" ſoll hier ſeinen „geraden ſchönen Ausdruck" finden, hingegen alles „Rohe und Wüſte, alles, was des Maßes der Schönheit entbehrt," verbannt ſein — kurzum das Variété ſoll eine „äſthetiſche Anſtalt" vorſtellen. Das nenne ich doch eine deliziöſe Speiſekarte. Sapperlot, das Waſſer reinſten Behagens läuft einem im Munde zuſammen. Jetzt denken Sie wohl an — es fällt mir gerade niemand ein, der hieher ſchlecht paßte. Bierbaum hat's beſſer in dieſer Hinſicht.

Der Gedanke, das Tingeltangel zu reformieren, iſt an und für ſich gut und des Schweißes der Edlen gewiß nicht unwert. Möglich, daß ſich in dieſer Beziehung manch ein Gutes und Erſprießliches für die Populariſierung der Kunſt erreichen ließe, gewiß, daß man den Geſchmack der Menge heben könnte. Es iſt ja gar nicht ſo ausgemacht, daß die Beſucher z. B. der Volksſänger-Produktionen, aus denen ſich das heutige „Variété" entwickelt hat, lediglich der „Hetz' wegen", d. i. der leichten, ſeichten „Unterhaltung" wegen dort zu finden ſind. Neben der mehr oder minder problematiſchen Lyrik der „Volksdichter", die zumeiſt alten Krätzer in neue Schläuche gießen, und unter mehr oder minder leicht geſchürzten Couplets gibt man ſogenannte „ſeriöſe" Lieder zum Beſten und ich habe mehr als einmal die Erfahrung gemacht, daß juſt ſolchen Stücken der größte Beifall zu teil wurde. Ich erinnere mich hier mit großem Vergnügen, wie elementar Heines „Grenadiere", die Gott weiß wie in das rauchige Lokal mitten unter nicht ſehr züchtige Scherze urplötzlich hineingekommen waren, auf die Hörer — Arbeiter, Kutſcher, Wäſchermädeln u. ä. — wirkten. Zwei-, dreimal mußte das Lied wiederholt werden. Dabei war der Geſang des Vortragenden unglaublich primitiv und die Begleitung auf dem Klimperkaſten womöglich noch primitiver. Das beweiſt doch wohl, daß die Leute für Beſſeres Sinn haben. Hier wäre alſo einzuſetzen, von da aus müßte man reformieren — vielleicht ließe ſich aus dieſem ſcheinbaren Felſen ein lebendiger, ſpringender, ſingender Quell ſchlagen, zu Nutz und Fromm der echten Kunſt und ihrer Jünger.

*) Vgl. in der Vorrede (S. VII) „Meine Weſte iſt ſchwarz und die Weſten der übrigen Dichter (mit einziger Ausnahme Heymels) ſind es wahrſcheinlich auch. Aber was macht das?" Nein, lieber Bierbaum, das macht gar nichts. Anders wär's, wenn der Rock gelb und die Hoſen grün wären!

Kein Zweifel, es iſt eine ſchöne, dankenswerte Aufgabe, das Variété „ins Gebiet der Kunſt“ zu erheben und ſo den Verſuch zu machen, die Kunſt, vor allem aber die Lyrik, die jetzt keine Heimſtätte hat, mit dem Leben zu „amalgamieren“. So weit kann, ja muß man mit Bierbaum gehen — weiter zu gehen iſt unmöglich, ſofern man es mit der Idee ehrlich meint. „Das Variété ins Gebiet der Kunſt heben“ — ſchön, mein lieber Herr Bierbaum, aber hat das etwas gemein mit Kunſt, was ein gewiſſer Alfred Walter Heymel „ſingt“, der — laut Bierbaums Atteſt „ungezogene, aber immer liebenswürdige Ausbund an Lebensluſt, Munterkeit und üppiger Jugend“.

Kater.

Rumplumplumplum,
Rumplumplumplum,
Mir plumpt ein Backſtein im Kopf herum,
Rumplum!
Au au au au!
Verfluchtes Gehau,
Vertrakter Diskant
In der Schädelwand!
Es zieht und ſägt,
Im Magen regt
Ein Kobold das Meſſer;
Und wird's nicht beſſer,
So ſchieß ich mich tot.
Herr, ſieh meine Not!
Schnei Heringsſalat!
Will früh auch und ſpat
Dich loben alsdann
Als gläubiger Mann.
Rumplumplumplum —
Auauau —
Rumplum.

Oder:

„Tidlidei! Tidlidei!
Ei, verfluchte Hexerei.
Ei, verfluchter Niggertanz,
Der du mich verwirreſt ganz;
Ei, verfluchter Tanz der Miß,
Der die Ruhe mir zerriß!
Tidlidei, Tidlidei!
Tidli- Tidli- Tidlidei!

und ſo fort weitere zwei Strophen hindurch! Bierbaum muß ſchon etwas zeitlicher aufſtehen, wenn er uns glauben machen will, es ſei „Kunſt“, was da ſein mit Nachlaß der Taxen zum „reizenden graziöſen Pagen“ ernannter Ludwig Finckh zuſammenzwitſchert. Vgl.:

Der arme Narr.

I.

Junker Frauenlob, wollt ihr einen Degen?
Könnt ihn über die Saiten legen.
Spielt ein Liedel — schont eure zarten Lungen —
Knips — sind die Saiten gesprungen.
G—a—d—e, ade,
Saiten und Schneiden tun weh — g—a—d—e.

Junker Frauenlob, purre knix plautz —
Ihr seid ein komischer Kauz
Habt ein Bärtlein von Haaren schwarz,
Ziehet es aus mit einem Tropfen Harz ...
Prrr — ho wird das lang,
Kling klang — g—a—d—e,
Scheiden tut weh — der Daus!

II.

Gegrüßt, schöne Frau!
O, mich beißt mein böser Zahn ...
Frauenlob hat einen Stulpen an!
Einen Stulpen von vlämischem Leder fein —
Hoh — will Frauenlob ein Junker sein?
Hahaha.

Gegrüßt, schöne Frau!
O, mein Bäuchlein wird fett —
Und Frauenlob hat ein nickend Barett!
Ein Barett und ein Sträußel Rosmarein —
Ho — will Frauenlob ein Bräutigam sein?
Hahaha
— Mich beißt mein böser Zahn.

Andererseits scheint Bierbaum eine sehr wunderliche Vorstellung von Kunst zu besitzen. Falls dieser nach dem Rezepte des Abraham a St. Clara: „Reim' dich oder ich friß' dich" zusammengebrodelte Stumpfsinn mit Kunst etwas zu tun hat, dann gehören die schönen Weisen: „Ist denn kein Stuhl da", „Im Grunewald ist Holzauktion", „Mutter, der Mann mit dem Koaks ist da" u. s. f. fraglos zu den edelsten Blüten der deutschen Lyrik. Freilich, die Verwunderung, wie dergleichen salz- und schmalzlosen Kneip-Ulken eine veredelnde Wirkung zugeschrieben

werden kann, läßt nach, wenn man unter Bierbaums eigenen Produkten folgendes „Maikaterlied" findet:

Maikater ſingt die ganze Nacht:
Der Frühling iſt erwacht, erwacht,
Der Frühling iſt erwacht!

Gleich einem Reif trägt er den Schwanz;
Wär'n Blätter d'ran, ſo wär's ein Kranz;
Er flötet:
Oh holde Mimamauſamei,
Wer dich zu lieben wagt, der ſei
Getötet!

Ich ganz alli — alla — allein,
Nur ich darf dein Geſpuſt ſein,
Bis daß es morgenrötet.

Im Mai ſind alle Blätter grün,
Im Mai ſind alle Kater kühn
Und alle Jüngelinge.
Und wer ein Herz hat, faßt ſich eins,
Und wer ſich keins faßt, hat auch keins;
Singe, mein Kater, ſinge!

Oder das „Lied im Lehnſtuhl":

Laßt uns nicht ſchelten und ſchmähähen,
Das Leben iſt ſo wie ſo ſchlimm, (ja ſchlimm!)
Laßt Friedenskörner uns ſä . . ä . . en,
Begraben den grimmigen Grimm . . .

u. ſ. f. mit Bierbaum'ſcher Grazie, die zumeiſt in reichlicher Anwendung von „Klingklanggloribuſch, Laridah, Trara, klinglingklingalei, eiſaſa"*) und ähnlichen Schnurrpfeifereien beſteht. (Wahrſcheinlich iſt das der „gerade ſchöne Ausdruck", von dem die Vorrede ſchwatzt.) Solche Läppereien, um nicht zu ſagen: Stupiditäten, ſollen das Variété „ins Gebiet der Kunſt" heben, das Leben mit Kunſt verſetzen??! Iſt denn der einſtige Künſtler Bierbaum mit ſeinem Verſtande wirklich ſo ſehr auf den Hund gekommen, daß er allen Ernſtes glaubt, durch dergleichen

*) Der „graziöſe Page" erfindet noch hinzu „klinglarei-teiſaratand", und der „liebenswürdige Ausbund" das wunderbare „tidlitidli-tidlidei", während Wolzogen ſich mit dem herzigen „Killekilletrulala, trulala" begnügt.

abſtruſe Albernheiten „verbeſſernd auf den Geſchmack der größeren Menge zu wirken"?! Bierbaum iſt zwar manch' einmal bis zur Ungenießbarkeit naiv (oder eigentlich: er gibt ſich ſo), aber das wäre der Gipfel der — nun bleiben wir bei dem Ausdruck: Naivität! An derlei Darbietungen können höchſtens Leute Gefallen finden, deren Hirnſchale einem ausgeblaſenen Ei gleicht, und ſelbſt dieſe nicht auf die Dauer. Vielleicht kommt ein findiger Kopf darauf, dieſe „Lyrik" als Brechmittel anzuwenden, in welcher Eigenſchaft ſie ſich jedenfalls beſſer bewähren würde und ganz koloſſale Erfolge aufzuweiſen hätte. Das wäre die richtige „angewandte Lyrik".

In der Vorrede macht ſich Bierbaum das billige Vergnügen gegen den Geſchmack des Tingeltangels zu polemiſieren, jener Inſtitute, deren „Einfluß auf die Geſittung der großen Menge enorm iſt" und wo bisher faſt ausſchließlich rohe Unkunſt herrſchte." (Wohlgemerkt: herrſchte!) Das wird nun anders, gründlich anders! Wolzogen z. B. iſt es vorbehalten, „die guten natürlichen (o ſehr natürlichen!) Inſtinkte" zu wecken. Hier:

Madame Adèle.

Je suis Adèle, la reine blonde, —
On me connait, messieurs, parbleu!
Je suis la reine, la reine, la reine du Demimonde,
Adèle est là — faites votre jeu!

Oh jeh, o ji, hab' nur ka Angſt —
Ich ſing' auch deutſch, wenn's d' es verlangſt,
Denn mein Franzöſiſch' g'langt nur — oh jeh!
Zum Hausgebrauch fürs Variété!
Ein Franzoſ' iſt nur mein Schneider —
Echt Paris ſind dieſe Kleider.
Und d'runter das iſt auch kein Quarck:

C'est un jupon pour achtzig Mark,
Die ſeid'nen Strümpf' kriegſt ſchon für acht —
Trulala, trulala —
Was glaub'n Sie, wie das glücklich macht!

Rudolf Alexander Schröder, der „weiſe Jüngling, vir juvenis sapiens," wie der leichtgläubige Bierbaum eifrig verſichert, „der ſelbſt im Ulkigen Äſthet iſt", dieſer Tauſendſaſſa illuſtriert ſeine Vorleſung über das Variété „als äſthetiſche Anſtalt betrachtet", wie folgt:

Herr Bombardil.

Es war ein Herr von Bombardil,
Der aß ganz ungewöhnlich viel,
D'rum ward er täglich dicker.

Einſt ſprach der Arzt: „Herr Bombardil,
Sie dürfen wirklich nicht mehr viel
Noch fürder werden dicker."

Jedoch dem Herrn von Bombardil
Dies Dickerwerden ſehr gefiel:
Er ward mit Freuden dicker.

Da lachte Herr von Bombardil
Und aß nun grad' noch mal ſo viel:
„Ich werde doch noch dicker."

Da platzte Herr von Bombardil.
Und als er in die Grube fiel:
Die Maden wurden dicker.

Oder er zeigt, wie„ ſchön und heiter" (aus dem Bierbaumſchen Rotwelſch ins Deutſche überſetzt: wie „blödſinnig und langweilig") es auf dem Variété der Zukunft zugeht:

Der ſchöne Alfred.

Da liegt er nun der ſchöne Knabe:
Oh Freunde, weint an ſeinem Grabe
Und ſingt mit lautem Klaggetön:
Der gute Alfred war ſo ſchön, ſo ſchön,
Der gute Alfred war ſo ſchön.

Dann kommen „hundertachtzig Frauen in Trauerkleidern, langen, grauen", und „ſingen auch mit Klaggetön," weiters „Fräuleins an dreitauſend vor Kummer bleich, vor Schrecken grauſend" (!) zu gleichem Zweck, dann wieder „dreißig holde Knaben, um ihren Abgott zu begraben" mit derſelben Abſicht, endlich ſteht „der ganze Friedhof voll von Herren, die alle ihrem Kummer wehren", und „ſingen auch mit Klaggetön". In der letzten (6.) Strophe meint der abſunderliche „vir sapiens":

„Ja ſelbſt die dieſes Lied hier hören" —
Gehn ſie nach Hauſ', ich möchte ſchwören,
Sie ſingen auch mit Klaggetön:
Der gute Alfred war ſo ſchön, ſo ſchön,
Der gute Alfred war ſo ſchön.

Nun ſage mir einer, ob das nicht das iſt, was man ſonſt einen ‚aufgelegten Stiefel' nennt?! Wo iſt Heiterkeit, wo Schönheit?! Herr Bierbaum ſcheint ganz merkwürdige Begriffe von dieſen beiden Eigenſchaften zu beſitzen.

Frank Wedekind endlich, über deſſen Gaben man — ſo wenigſtens glaubt Bierbaum: „ſtaunen muß", demonſtriert, wie „alles bloß Rohe und Wüſte, alles was des Maßes der Schönheit entbehrt", von beſagter „äſthetiſcher Anſtalt" verbannt wird. Vergleiche:

Der Tantenmörder.

Ich hab' meine Tante geſchlachtet,
Meine Tante war alt und ſchwach;
Ich hatte bei ihr übernachtet
Und grub in den Kiſten-Kaſten nach.

Da fand ich goldene Haufen,
Fand auch an Papieren gar viel
Und hörte die alte Tante ſchnaufen
Ohn' Mitleid und Zartgefühl.

Was nutzt es, daß ſie ſich noch härme —
Nacht war es rings um mich her —
Ich ſtieß ihr den Dolch in die Därme,
Die Tante ſchnaufte nicht mehr.

Das Geld war ſchwer zu tragen,
Viel ſchwerer die Tante noch.
Ich faßte ſie bebend am Kragen
Und ſtieß ſie ins tiefe Kellerloch. —

Ich hab' meine Tante geſchlachtet,
Meine Tante war alt und ſchwach;
Ihr aber, o Richter, ihr trachtet
Meiner blühenden Jugend — Jugend nach.

Braucht es noch mehr, um zu beweiſen, daß dieſe angewandten Lyriker vollauf das Zeug in ſich haben, das Variété, das Gebiet der Kunſt zu heben und auf die größere Menge einen ſittigenden Einfluß zu üben?! Ja, ſie, ſie vor allem ſind die richtigen, die Herren Bierbaum, Finckh, Heymel, Schröder, Wolzogen und Dehmel, von welch' letzterem ich folgendes „reizende" „Gedicht" vorfinde:

Der Frühlingskaſper.

Weil nun wieder Frühling iſt,
Leute,
Streu ich butterblumengelber Kaſpar
Lachend
Lauter lilablaue Aſternblüten
Hei ins helle Feld!

Lilablaue Aſtern, liebe Leute,
Aſtern
Blüh'n im deutſchen Vaterland bekanntlich
Bloß im Herbſt.

Aber ich, ich butterblumengelber Kaſper
Streue,
Weil nun wieder heller Frühling iſt,
Tanzend
Tauſend dunkelblaue Aſternblüten
Hei in alle Welt!

Neben den butterblumengelben ſind zwar auch Liliencron, Falke und Holz in dieſem Manifeſt vertreten. Aber ſie paſſen zu den Genannten wie Pilatus ins Credo, ſowohl inhaltlich als formell. Ihre Beiträge — übrigens zumeiſt älteren Datums, bereits in ihren früheren Werken abgedruckt — haben ſo gar nichts an ſich, was irgendwie ans Brettl (und gar an dieſes Brettl) mahnen könnte. Aber Herr Bierbaum brauchte eben „Namen" — daß er juſt auf dieſe verfiel, zeugt von Geſchmack. (Manchmal wacht ja auch der gute Homer!) Den Genannten erwies er zwar hierdurch keinen Dienſt, was hier freilich Nebenſache iſt. Die Kardinalfrage, nicht nur des Buches, ſondern des ganzen Einfalles: Profit herauszuſchlagen und von ſich reden zu machen, iſt ja gelöſt worden, (vorausgeſetzt) daß die hohe Auflagenanzahl, womit das Büchlein protzt — das vorliegende Exemplar trägt die Notiz „11. bis 20. Tauſend" — waſchecht iſt). Leider erwies ſich das Beſtreben, dieſe „angewandte Lyrik" zu einer Kuh (oder Mutterſchwein?) zu machen, die Bierbaum und die Seinen (wovon ich Liliencron, Falke und Holz ausdrücklich ausnehme) permanent mit Milch und Butter zu verſorgen hätte, als nicht durchführbar. So weit iſt die Verlumpung und Verrohung des Geſchmacks, ſowie die Verdummung des Publikums denn doch noch nicht gediehen, um die Wolzogenſche Anſtalt zu einem notwendigen Übel zu machen. Und ſo weit wird es auch nicht kommen, mögen die Spekulanten in ſchlechten Inſtinkten zehnmal pfiffiger ſein als ſie es in Wirklichkeit ſind. Trotz der unglaublich bornierten Threnodie, die moderne Klageweiber hin und wieder anſtimmen, vgl. den Artikel „In memoriam Überbrettl oder Überbrettl redivivum?" von F. Grünbaum im (Brünner) „Mähr.-Schleſ. Correſpondenten", wonach das Überbrettl, dieſer „funkelnde

Edelſtein neueſter deutſcher Kunſt“[1]), zu ungeahnten Siegeszügen ſich erheben würde. Sein jetziges Mißgeſchick teile es mit allen „neuen Ideen und Unternehmungen von tieferer (!) Bedeutung“. (Und dieſer Mann geht noch frei herum, außerhalb der wohltätigen Mauern des Narrenhauſes!)

Nein! man mag ſagen, was man will! die Überbrettelei iſt nichts anderes als eine Spekulation auf die — ſagen wir: Naivität der lieben Mitmenſchheit geweſen, ſie hat gar nichts mit Kunſt gemein, ſie iſt nichts mehr und nichts minder als „Décadence“ u. z. nach der Seite des ganz gewöhnlichen Blödſinnes hin, wie einem Überbrettl-„Dichter“, dem „ungezogenen, aber immer liebenswürdigen Ausbund an Lebensluſt, Munterkeit und üppiger Jugend“, Hrn. Alfred Walter Heymel, aufzudämmern beginnt. Vergleiche:

Der Dichter ſingt zum Schluſſe:
Himmelhimmelſakra,
Mein Lied iſt ſchon vorbei,
Es iſt zwar eitel Bödſinn,
Doch hats der Verſe drei.

„Meine liebe, teure und unbeſchreiblich blonde, gnädige Frau, Herrin und Gebieterin mit fleiſchfarbenen Strümpfen (oh, hm! hm!! hm!!![2]).“ Denken Sie jetzt an Euklid?[3]). Ich denke ſehr oft an ihn, wenn ich von Bierbaum und ſeiner Sippe leſe.

---

[1]) Das glaubt der Jüngling offenbar in allem Ernſte!!

[2]) Vgl. Vorrede. S. V.

[3]) („Quod erat demonstrandum“.)

Moderne Mystik.

(„Nel sogno“ von Neëra.)

In tiefer Waldeinſamkeit, von ernſten, dunklen Tannen umrahmt, liegt eine alte, halb verfallene Kloſterkirche. Graublaues Moosgeflecht kriecht über die gotiſchen Spitzbogen des verfallenen Baues und umſpinnt die ſteinernen Blütenkelche der Phantaſieblumen, die abenteuerlichen Löwen- und Drachengeſichter mit ſeinem krauſen Gewebe und wuchert an den faltenreichen Gewändern der Heiligen und Bekenner immer höher und höher hinauf; blaue Winden, dunkle Efeuranken ringeln ſich hier an den Sprüngen der morſchen Mauer, dort an den ſchlanken Pfeilern in zierlichen Windungen gegen die langen, ſchmalen, buntfarbigen Fenſter, und die keckſten ſtecken ihre neugierigen Fühler durch die zerbrochenen, mit dicken, verſtaubten Spinnenweben gleichſam verhangenen Scheiben, ja, einzelne Waghälſe klettern übermütig die Simſe entlang zu den mächtigen Marmorſäulen des Innern und umwinden ſie mit ſattem dunklen Grün . . .

Schrill, kreiſchend dreht ſich das maſſige, wurmſtichige Tor in ſeinen durchroſteten Angeln und ein milder Lufthauch weht wie liebkoſend über das Antlitz des müden Wanderers, und eine freundliche Stimme flüſtert aus dem myſtiſchen Halbdunkel des geweihten Raumes die Worte: „Kommt her zu mir alle, die ihr mühſelig und beladen ſeid, ich will euch erquicken. Mein Joch iſt ſanft und meine Bürde iſt leicht . . .“ — Traumſeliges Zwielicht waltet durch die hohe, wie in ewige Betrachtung verſunkene Halle, und der Cherubfittiſch göttlichen Friedens fächelt deine heiße Stirn . . . Sehnſucht und Hoffnung, Haß und Liebe, Elend und Glück — alles Irdiſche zerſtiebt — wunſchlos ſchlägt das Herz in der Bruſt — du biſt am Ziele deiner langen, unſeligen Wallfahrt . . . Ein azurblaues Weihrauchwölkchen ſenkt ſich vom Hochaltare nieder und fließt langſam, langſam auseinander und dein trunkenes Auge ſchaut mit Entzücken — Nirwana, die Inſel der Seligen . . und immer dichter und dichter umwirbelt der heilige Duft des Räucher-

werks deine Sinne und immer blendender und blendender ſtrahlt das Land dir entgegen, das du ſo lange — ach! ſo unſäglich lange mit lechzender Seele geſucht, darüber du zum hinfälligen Greiſe geworden ... das gelobte Land des Vergeſſens, der geiſtigen und körperlichen Läuterung. — —

Und wieder: blumendurchwirkte, lachende Matten auf einem hohen Bergrücken. Blutrote Pechnelken, blaue Gentianen und weiße Feldlilien wiegen ſich im Morgenwinde auf und nieder, und Thymian- und Lavendelbüſche atmen ätheriſche Düfte durch die weltferne Heide. Kleine Falter ſpielen im luſtigen Reigen um ſternenäugige Blütendolden. In den Zweigen verkrüppelter Hagerоſen hangen taudurchtränkte Spinnengewebe, im milden Sonnenſtrahle gleißend und funkelnd wie köſtliche Kleinode ... Seliges Schweigen fern und nah, poeſiedurchſonnt und ſagendurchklungen ... und abermals tut ſich vor dem entzückten Auge des einſamen Wallers das gelobte Land der Läuterung auf ... Nirwana, das heilige Sonnenreich ...

Solche Vorſtellungen erweckt Neëras Roman „Nel sogno", die reizvollſte Verkörperung myſtiſch-asketiſchen Traumlebens.

Eines Tages wandert eine Arbeiterin über die Berge und gebiert auf der einſamen Haide zwei Mägdlein. Hirten finden die Halbverſchmachtete und klimmen mühſelig auf den Gipfel eines ſchroffen Felsgrates, zur Klauſe eines Einſiedlers, der den letzten Atemzug der armen Mutter mit ſeinem Segen begleitet. Der ehrwürdige Mönch nimmt ſich der Waiſen an und läßt ſie von einer Ziege ſäugen, welche ihm die mitleidigen Hirten geſchenkt haben. — Allein, abgeſchieden von der Welt, lebt er mit ſeinen Schützlingen im geheimnisvollen, innigen Kontakt mit der Natur, die Sterne betrachtend und den Stimmen der Einſamkeit lauſchend.

„Aufzuſtehen mit der Morgenſonne, zu arbeiten mit der Biene, zu kämpfen mit den Elementen, zu ſeufzen mit dem Quell, zu träumen mit den Blumen, aufzufliegen mit der Lerche und niederzuknien vor dem majeſtätiſch-feſtlichen Sonnenuntergang, immerdar und allenthalben das Lob des Herrn verkündigend: Das war ſein Ideal." Vor ſeiner ſinnenden Seele erſcheinen „zwiſchen den fliehenden Wolken pſalmierende Engel und im aufſteigenden Höhenrauch die blinkenden Heerſcharen der Cherubim! Und wölbt ſich ein Regenbogen über die Berge, dann „ſinkt

er ſchauernd in die Kniee und wendet ſeinen Blick gegen den Himmel, wo er Prophetenworte lieſt, mit flammenden Lettern von Geiſterhand hingeſchrieben."

Das Ideal abſoluter Lauterkeit, des Körpers wie des Geiſtes, wonach er unabläſſig ringt, findet im Erwachſen der Zwillinge neue Nahrung. Die beiden jungen Seelen, die niemals die Schuld, die Sünde erkannt haben, die beiden Kinder, welche ſo nahe dem Throne des Höchſten erblühen, rufen im Geiſte des Asketen das Bild des bibliſchen Eden hervor. Und immer mehr ſpinnt er ſich in ſeine ſeltſamen Träume ein. Das Königreich der entnervenden Sünde geht zur Rüſte: es beginnt die neue Ära des unſeligen Menſchengeſchlechtes und die unſchuldigen Zwillinge werden dieſelbe einleiten. Die Menſchheit kann ſich wieder erheben aus dem Staube, in den ſie der Sündenfall der erſten Menſchen geſchleudert hat — werdet wie Kinder und euer iſt das Himmelreich meines Vaters."

Die Mädchen wachſen auf dem weltentlegenen Berge auf, von Geburt an außer Verkehr mit den anderen Menſchen, unter dem Schutze eines idealen, myſtiſch veranlagten, geiſtig wie leiblich gleich geläuterten Mönches, der von einem neuen Menſchengeſchlechte träumt, einem Gottesreiche auf Erden, und der ſeine beiden „Töchter" zu Stamm-Müttern dieſes neuen „auserwählten Volkes" zu erziehen bemüht iſt.

„Im Schatten dichter Haine verbrachten ſie die heißen Tageszeiten . . . der Prieſter leitete die Waiſen an, die tauſend Welten zu beobachten und zu erkennen, die um ſie im Strahl der Sonne und im Tropfen des Taues, im Graſe, in den Kräutern, in den Lüften ſich bewegten. Von der eigentlichen Welt ſprach er niemals — ſie konnten dafür halten, daß die Welt am Fuße ihres Berges zu Ende ſei."

Als ſeine Schützlinge älter wurden, begann der eine Name „Maria", den ſie beide führten, nicht zu genügen. Und faſt unmerklich, ohne bewußten Gedanken fing er an, die ältere „Mária" zu nennen, während für die jüngere gleichſam aus Zärtlichkeit der unverdorbene Name „Maria" übrig blieb.

„Mária ſang aus unwiderſtehlichem Antrieb. Sie kannte keine Melodie, wußte nicht einmal, was Muſik ſei — ſie modulierte bloß in tauſenderlei Tönen ihren und ihrer Schweſter Namen, daß die Gehänge weithin vom Echo ſchallten und von den benachbarten Bergen mit dem

eigenartigen Tonfall eines Liedes zurückgeworfen wurden, wie es wilde Völker zu ſingen pflegen."

„Während die Schweſter, die zarte Schweſter, in der Einſiedlerhütte knieend mit dem ‚Vater' die Litanei zur allerheiligſten Jungfrau betete, tummelte ſich Mária durch Schluft und Kluft, mit innigem Vergnügen gegen die Elemente ankämpfend und den Leib dem rauhen Sturmwinde entgegenſtemmend . . . Zu ihrem Lieblingsplätzchen erwählte ſie ſich einen Berggipfel, den ſchroffſten in der Runde, deſſen Fuß in einem Abgrund verlief, von dort aus waltete ſie wie eine Königin! Mit unbedecktem Haupte auf ihrem Throne ſitzend, badete ſie ſich in den ſengenden Strahlen der Sonne und jauchzte im Vollgefühle der laſtenden Hitze; Maria hingegen, die Schweſter der Blumen, Bienen und Vögel, lebte im tiefſten Seelenfrieden. Sie beſaß eine große Dichter-Phantaſie . . . Sterne und Engel, Roſen und die Madonna, Treue und Gott identifizierten ſich in ihrem Geiſte und bildeten einen Kreis heiliger Freuden und Gloriolen, worin ſich ihre Seele bewegte."

Aber die Schuld, die ewige Schuld lauert im Hintergrunde, um das Ideal der Reinheit zu vernichten, welches der Geiſt des weltabgewandten Siedlers in myſtiſcher Verzückung erträumt hat. Fürchterliches Getöſe „von unten", von unten aus dem unbekannten Tale, das der Ausbruch göttlichen Zornes zu ſein ſcheint, entſetzliches Dröhnen iſt gleichſam der Bote, der Herold des niemals ruhenden Unholdes.

„Vater, was iſt das?" fragen die geängſtigten Mädchen.

„Das ſind Leute, Menſchen, die dort ‚unten' arbeiten, um das Werk des gütigen Schöpfers umzugeſtalten."

Von da ab hört man täglich neue, ſeltſame Töne: die Muſik der ſiegreich einziehenden Sünde. Und die Sünde feſſelt die wilde Mária an ihren prunkenden Triumphwagen . . .

Eines Tages iſt das Mädchen verſchwunden und mit ihm zugleich haben die Erzgräber die Gegend verlaſſen. — Die Sünde iſt auch in das zweite Eden eingedrungen.

Ein Hirt erklimmt die Siedelei mit einer näheren Kunde.

„Tot?" fragt der Prieſter in unverhohlener Angſt.

„Verloren!" antwortete der Hirt, „verloren — — auf ewig verloren!"

Maria weiß nichts, und wenn, ſo begreift ſie es nicht; ſie gedenkt der wilden Schweſter, ſie erinnert ſich ihrer leidenſchaftlichen Ausbrüche, ihrer ausſchweifenden Sehnſucht, ihrer unbeſtimmten Hoffnungen bis zu dem Tage, an welchem das wüſte Gedröhne die Luft erſchütterte — und dann des plötzlichen Umſchlages: der tiefen Melancholie, der ſeltſamen Heiterkeit . . . Sie vergleicht, ſie ſinnt — aber ſie kommt nicht weiter . . . Das Rätſel iſt unlösbar für ſie. Und die Begierde, es zu löſen, nagt ihr fortab am Herzen. Nicht die „Schuld" der Schweſter, von der ſie nichts weiß, als daß es eine „Schuld" iſt, aber das „Geheimnis" dieſer Schuld zehrt ihr am Leben. Und ſie ſtirbt, ſtirbt an gebrochenem Herzen, ſie ſtirbt rein und unſchuldig, wie ein vermenſchlichter Engel, aber mit ihr ſtirbt auch der Traum an die Neugebärung des verſumpften Menſchengeſchlechtes, die myſtiſche Hoffnung auf ein neues Eden. Und der asketiſche Freund der Menſchheit ſteht wieder am Anfang — ſternenweit das Ziel, das er ſo nahe geglaubt.

Das letzte Kapitel „Allein!" ſchildert die innere Zerfahrenheit des greiſen Eremiten, die Verzweiflung an ſich ſelbſt und an ſeinem ehedem ſo felſenfeſten Glauben. „Konnte er ſich unſchuldig und friedlichen Gewiſſens fühlen vor jenem Kreuze, das ihm zwei Todesfälle ins Gedächtnis rief? Was hatte er getan, um die ihm vom Himmel anvertrauten Weſen zu ſchützen und vor der „Schuld" zu bewahren? Zerſchmettert von der Laſt des Gewiſſens warf er ſich auf die Erde nieder und flüſterte, die trockenen Lippen auf den glühenden Erdboden gepreßt: „Verzeihe mir, o mein Gott!" — —

Man hat Neëra vorgeworfen, daß ſie das aufgeſtellte Problem nicht gelöſt habe — „ſie erklärt nicht," ſagt ein Kritiker, „warum (!) die beiden Mädchen, die unter ein und denſelben Bedingungen erwachſen, in den gleichen Anſchauungen erzogen werden, zum Schluß ſo ſchroff-gegenſätzliche Reſultate ergeben" . . . Hieran knüpft dieſer Kritiker die Behauptung: Die pſychologiſche Vertiefung fehle dem Werke — dieſe Folgerung kann aber nur Gewicht haben in den Augen von Leuten, die da glauben, daß ſich auch die Pſychologie über den Leiſten ſchlagen läßt, wie ein Stiefel. Neëra hat wohl nichts mehr und nichts weniger beabſichtigt, als darzuſtellen, daß die natürliche Veranlagung trotz aller Erziehung die Oberhand behält, und das iſt ihr, meiner Anſicht nach, gelungen. —

„Nel sogno“ ist ein Buch, das man nicht klassifizieren, nicht analysieren darf, wenn man es mit Genuß lesen will. Jetzt ein gotischer Dom voller Weihrauchdüfte, jetzt eine blühende Matte mit Thymian und Lavendel — das andere ist schließlich Nebenwerk. Man muß nicht überall spintisieren und sezieren wollen.

G. A. Becquer.

Die Geſchichte der Phantaſtik in der Weltlitteratur pragmatiſch darzuſtellen, wäre eine zwar ſehr mühevolle, aber höchſt intereſſante und dankenswerte Aufgabe. Es gibt wohl nicht bald ein Gebiet des Schrifttums, das an Umfang mit jenem der Phantaſtik verglichen werden könnte, und ſicherlich keines, deſſen Landſchaften labyrinthiſcher, urweltlicher ausſehen.

Der vielverſchlungene Weg van der naiven Phantaſtik (oder beſſer: phantaſtiſchen Naivität) der chineſiſchen Novellen („der geſpenſtiſche Sohn", „Fuchselfe") und des in ſeinen Grundelementen nicht minder naiven, jedoch mit theologiſch-ſpekulativen Zutaten angerichteten Phantaſtizismus im Ramayâna („Wiswamitras Büßungen") bis zur Farbenſymphonik und Tonfeerie der zeitgenöſſiſchen Phantaſten führt ſchier durch undurchdringliche Wildniſſe voll urzeitlicher Reminiscenzen und legendärer Geſtalten, durch pittoreske Gegenden mittelalterlichen Stils von unbeſtimmtem Mondenſchein umflirrt, an gigantiſchen Felsformen vorbei, die gleichſam ſteingewordenen Rieſen herabdrohen, über ſchmale, ſchwanke Stege, zu deren Seiten entſetzliche Schemen auf- und niedergaukeln, über trügeriſche Moorgründe, auf deren ſchwarzem Spiegel ein Chaos von regenbogenfarbenen Flammen ſinnverwirrende Tänze durcheinanderſchlingt, durch märchenhafte Haine mit ſeltſamen Blumen und Tieren bevölkert, wo Elfen und Gnomen ihr Weſen treiben, über Auen, deren ſkurrile Bewahner den Wanderer angrinſen und karikieren, auf kriſtallklaren Wogen, die alles in verklärter Geſtalt widerſpiegeln, um ſchließlich in lachende Gefilde einzumünden, wo Erde und Himmel, Menſch und Tier, Körper und Seele aus eitel Farben und Tönen, Düften und Stimmungen zuſammengeſetzt erſcheinen . . .

Natürlich ſind dieſe einzelnen Milieu-Gattungen der Phantaſtik von einander nicht territorial abgegrenzt, vielmehr gehen ſie — hier unmerklich, in leiſen Abtönungen, dort ſchroff, grellfarbig — ineinander über,

Digitized by Google

ſo z. B. zeigt ſich das hohe Lied der Phantaſtik, die Apokalypſe, jetzt myſtiſch-religiös, jetzt rein-dämoniſch, als Phantaſtik an ſich, in Novalis' Traumnovelle „Heinrich von Ofterdingen" und Armins Romanfragmente „Die Kronenwächter" überwiegt zum Teil rein-romantiſche, zum Teil myſtiſch-ſoziale Phantaſtik, Brentanos „verwilderter Roman Godwi" enthält hier tollen Spuk, dort lautere Romantik, Viktor Hugo in „Han d'Islande" und „Bug Jargal" iſt ebenſo ſehr romantiſcher als dämoniſcher Phantaſtiker, E. A. Poe hingegen verbindet die dämoniſche Phantaſtik mit der abſoluten Phantaſtik des Spukes, der Überſpanntheit — übrigens dient ihm ſehr oft das phantaſtiſche Element zum bloßen Hintergrunde eines ſpitzig-ausgetüftelten Rechenrätſels („Die Mordtaten in der Rue Morgue", „Waſſergraben und Pendel"). E. Th. Hoffmanns Erzählungen ſind einerſeits ebenſo toll, als myſtiſch („Die Elixiere des Teufels", „Klein Zaches"), andrerſeits ebenſo dämoniſch, als humoriſtiſch („Das Abenteuer der Silveſternacht", „Lebensanſichten des Katers Murr"), Swifts Phantaſtik zeigt hier eine ſatiriſche, dort eine karikiert-ſymboliſtiſche Phyſiognomie („Gullivers Reiſen", „Das Märchen von der Tonne"), Liliencrons realiſtiſche Phantaſtik iſt ſymboliſtiſch und dämoniſch zu gleicher Zeit („Die Mergelgrube", „Das Richtſchwert von Damaskus"), während bei Panizza noch ein drittes Element: das ſatiriſche hinzutritt („Viſionen", „Dämmerungs-Skizzen"), die Phantaſtik der modernen Phantaſtiker (Scheerbart, Dauthendey) bietet ein wunderliches Gemiſch von Symbolismus, Myſtik, Realismus, Satire, Naivität und Romantik, mittels beleidigend-greller Farbengegenüberſtellungen und ebenſolcher Tonmalereien dargeſtellt.

Beſonderes Augenmerk bei einer pragmatiſchen Analyſe der Phantaſtik wäre den durch Raſſe-Eigentümlichkeiten bedingten Unterſcheidungsmalen innerhalb der Phantaſtik zu widmen und hier ergäbe ſich notgedrungen, ſozuſagen: von ſelbſt, eine Parallele zwiſchen dem Phantaſticismus der Germanen und dem der Romanen. Der erſtere iſt weitaus dämoniſcher und rein-ſchreckhafter Natur (vgl. Edda, Oſſian, Tieck, Hoffmann, Poe, Liliencron und Panizza), der letztere trägt einen tief-romantiſchen und myſtiſch-religiöſen Charakter (vgl. Dante, Thereſia d'Avila, Maria d'Agreda, Hugo, Vigny, Nodier und Becquer). Intereſſant iſt es nun, zu beobachten, was für Formen die Phantaſtik eines der germaniſchen Raſſe entſproſſenen, aber auf romaniſchem Boden, in romaniſchen Anſchauungen

aufgewachsenen Dichters annimmt, wie dessen künstlerisches Temperament die fremden Einflüsse verarbeitet, ohne jedoch die Individualität seiner Abstammung zu oerleugnen.

So sehr auch Gustao Adolf Becquer mit Mund und Kopf ein Spanier ist — mit Herz und Seele bleibt er denn doch allimmer ein Deutscher. Seiner Physiognomie nach gehört er den sogenannten Neu-Romantikern an. Freilich ist er kein Neu-Romantiker im Sinne des Viktor Hugo, Gautier oder Musset; seine Stoffe sind eben nicht neu, nicht „grotesque et sublime", wie der Dichter des Dramas „Marion Delorme" forderte, nur die Behandlungsweise, und auch diese bloß bedingungsweise. Becquer wurzelt mit allen seinen Fasern im Boden oolkstümlicher Überlieferungen — „zerstörte Ringmauern, Sitten aus Väterzeiten haben für mich einen unsagbaren Zauber, etwas mysteriös-duftiges. Es ist für mich wie ein glänzender Sonnenuntergang: — — — tausend leuchtende Luftgebilde, stralend in Farbenpracht, erscheinen uns, beoor sie in das stumme Dunkel sich stürzen, wo sie auf ewig zugrunde gehen müssen," charakterisiert er selbst seine Neigung zur Romantik in den „Reisebriefen". Kaum ein Dichter hegt für die Vergangenheit solch eine fromme Verehrung, wie Becquer, der mit ihr einen förmlichen Kultus treibt. Diese rührende Anhänglichkeit an eine oersunkene Welt kleidet seine starke künstlerische Individualität in den azurblauen Königsmantel des naioen Lyrismus (hier erkennt man den Einfluß des germanischen Ursprungs) und krönt sie mit dem phosphorescierenden Heiligenscheine der religiösen Phantastik (Einfluß der romanischen Erziehung).

Mit wenigen Ausnahmen, bei denen die poetische Einbildungskraft jeden realen Grund von dannen spült und als farbendurchflimmertes Meer von entzückenden Melodien darüberhinwogt, gründen sich die „Legenden" auf ethisch-religiöse Forderungen. Einmal ist es die Ahndung versuchter Verunehrung (wenn auch nur eines Denkmals) [„Ein Kuß"], ein andermal die Bestrafung unmenschlicher Grausamkeiten [„Das Kreuz des Teufels"], anderswo wieder die nachdrückliche Verwarnung oor gottlosen Reden und Taten. [„Glaubet an Gott!"] Der Verfasser zeigt sich hier Zoll um Zoll als Spanier und als Katholik (übrigens synonyme Begriffe!), er glaubt fest, unoerbrüchlich, manchmal sogar mit einem Anstrich von zelotischem Eifer („Die Rose

des Leidens") und ſchildert die Reue über (etwa) begangene, vor dem Tode nicht gebeichtete Sünden mit einer wahrhaft bibliſchen Energie („Das Miſerere").

Der ethiſche Untergrund iſt aber nicht etwa des Effektes wegen da, oder vielleicht gar, um irgend welche Spekulation zu beſchönigen — er ſtellt ſich vielmehr als natürlich dar, mit Gemüt und Verſtand aufs Innigſte verwachſen, kurz: als ein organiſcher Beſtandteil ſeines Künſtlertums. Erzählungen, Nachdichtungen von Volksſagen und Volksmärchen, wie ſie Becquer ſchrieb, ſind in jedem Lande geſchrieben worden, Romantiker wie Becquer hat es überall gegeben, aber bei dieſem Erzähler, bei dieſem Romantiker iſt die fromme Empfindung, das religiöſe Gefühl nicht künſtlich angenommen, es weiſt nichts Schauſpieleriſches, Gemachtes auf. Man ſpürt allüberall, daß es ihm damit heiliger Ernſt iſt. Seine Romantik befremdet demnach niemals, wie dies z. B. bei unſeren Romantikern — ich nenne nur Tieck — der Fall zu ſein pflegt, wo man das Abſichtliche, Forcierte, Aufdringlich-Fromme, Gemacht-Religiöſe des Öfteren merkt. Bei Becquer iſt alles reine, lautere Natur und edle Schlichtheit. Dies erklärt zur Genüge, daß ſelbſt nicht unbedingt Gläubige, falls ihnen noch ein Bruchteil an Gemüt innewohnt, von den Schilderungen des Dichters (z. B. im „Miſerere") ergriffen werden; allerdings hat an dieſem Eindruck wohl auch die echt-künſtleriſche, tief-poetiſche Darſtellung einigen Anteil. Gewiß iſt jedoch, daß die religiöſe Überzeugung des ſpaniſchen Dichters niemals ſo aufdringlich wird, wie ſo vieler anderer, welche ähnliche Ziele verfolgen. Davor bewahrt ihn eben ſeine Künſtler-Souveränität, wie ſein geſunder Sinn. — Die Phantaſtik all der erwähnten — ich möchte ſagen: „ethiſchen" Legenden, iſt dämoniſcher und religiös-myſtiſcher Art.

Die oben erwähnten Ausnahmen ohne irgend welches lebhafte Gepräge, lediglich Spiele der erregten Einbildungskraft, laſſen ſich füglicherweiſe in drei Gruppen einteilen: die realiſtiſchen (freilich ein Realismus im älteren Wortſinne), die romantiſchen und die rein-poetiſchen. Bei den erſtgenannten, verhältnismäßig ſchwächeren Stücken ſpielt das phantaſtiſche Element zwar keine niedere Rolle, tritt aber im allgemeinen etwas zurück. Auch hier obwaltet der ſchöne Glaube an die göttliche Vorſehung („Das Chriſtusbild mit dem Totenſchädel"), in mancher Beziehung an den deus ex machina des griechiſchen Dramas erinnernd.

Gewiſſermaßen den Übergang zu den ganz auf romantiſchem Boden erwachſenen Legenden bildet „Meiſter Perez, der Organiſt“. Hier ſtehen Realismus und Phantaſtik einander ſchroff gegenüber und bieten ſomit Stoff zu intereſſanten Studien; beſondere Sorgfalt hat Becquer auf die Charakteriſierung der frommen Kirchengängerinnen aufgewendet, welche bei all ihrer Skizzenhaftigkeit nicht vollkommener, vollſtändiger ſein könnte. Dieſe Legende erinnert übrigens an die Art unſeres E. Th. A. Hoffmann, während das oben erwähnte „Miſerere“ ſich wie ein echter Poe ausnimmt. Die Phantaſtik der vollromantiſchen Erzählungen („Das Gelübde“) iſt rein ſpukhafter Natur.

Am reinſten, künſtleriſcheſten offenbart ſich Becquers liebenswürdiges Talent in den lyriſchen Phantasmagorien. Immer unbeſtimmter und unbeſtimmter werden die Umriſſe des Feſtlandes, immer verworrener und kleiner, bis ſie ſchließlich mit dem Horizont verſchwimmen, zuſammenfallen und das ſpähende Auge umſonſt nach einem Haltpunkt in der dunſtwolkigen Atmoſphäre forſcht; der laue Hauch des Windes ſchaukelt zärtlich den leichten Nachen auf den leichtgekräuſelten, azurblauen Wellen, aus deren Tiefen Mond und Sterne ſtrahlen, heller, größer denn jene, die zu unſeren Häuptern flammen. Und wie wir ſo traumverſunken in den zweiten Himmel am Meeresgrunde hinabſehen, ertönen zuerſt leiſe, dann immer ſtärker anſchwellend niegehörte Akkorde . . . Harmonien . . . Geſänge . . . und alle Blumen der Phantaſie öffnen ihre berauſchenden Wonnekelche und hauchen Düfte um Düfte aus, welche unſer Antlitz umkoſen und die Sinne in Traumſchlaf einlullen . . . und immer ſtärker und ſtärker tönen die wundervollen Lieder, und immer ſchwerer und ſchwerer duften die ſeltſamen Blumen . . . und allgemach, mit unwiderſtehlicher Gewalt zieht es uns über den Bord des ſchwanken Fahrzeuges hinab, tief, tief hinab in das azurne Meer, in das Reich der Träume . . . weit hinab bis auf den ſmaragdenen Grund, wo ſich die märchenhaften Muſchelpaläſte und Perlengrotten der Waſſergeiſter erheben, und Nixen und Undinen in ſpinnwebartigem Gewande ihre Arme nach uns ausbreiten . . . und unſer Gehör verſinkt im Andrang der Harmonien, unſer Auge übergeht vor der Pracht der Farben, in unausſprechlichen Wonneſchauern zerfließt die Seele und der entzückende Taumel des Vergeſſens umfängt unſere Sinne . . . wie jener Held Harald, den die Geiſter der Nacht im Zauberwalde überraſcht und in Bande gelegt, träumen wir

ſelige, unausſprechlich-ſelige Träume im Arm überirdiſcher Gewalten, weltfern den Mühſalen des Lebens, äonenweit den Sorgen und Kämpfen um flüchtige Güter des Alltags . . .

In dieſen Stoffen zeigt ſich wieder deutlich der germaniſche Urſprung des Dichters. Auch der begabteſte Romane von Geburt vermag die bezwingende Macht eines Waldſees, die Poeſie der Einſamkeit („Die grünen Augen"), die Suggeſtion des nächtigen Waldes („Das weiße Reh") nicht ſo zu ſchildern, wie es der romaniſierte Deutſche Becquer tut. Das iſt eine ſpezifiſch germaniſche, deutſche Kunſt. Nur die Wahrnehmungsfähigkeit (Perceptivität) des Traum- und Schwarmgeiſtes im deutſchen Gemüt erſcheint hiezu geſchaffen. Daß Becquer wirklich ſolch ein Gemüt beſeſſen hat, beweiſt die Legende vom „Smaragdſchmuck", die nichts anderes iſt, als ein bloßes Phantaſieſpiel, eine Luftſpiegelung, ein in leeren Rahmen hingehauchtes Genrebild dichteriſcher Illuſionsfähigkeit und geradezu typiſch für ſein litterariſches Schaffen. Im Aufbau ähnelt dieſe Erzählung einem Arithmogryph von E. A. Poe.

Humor beſitzt Becquer im Ganzen und Großen nicht; die wenigen Anläufe hiezu (in „Meiſter Perez", „Das Kreuz des Teufels" und „Das weiße Reh") verſickern ſehr bald im Sande. Andrerſeits teilt er die große Vorliebe für Muſik („Meiſter Perez", „Miſerere") mit unſerem Hoffmann.

Der Hintergrund ſeiner Legenden iſt zumeiſt der gleiche: Gewitter, Stürme, dunkle Nächte, halbzerfallene Kirchen, Burgen und Klöſter, oder mondſcheindurchflutete Wald-Auen, leisbewegte Teiche, träumeriſch-murmelnde Bäche u. ſ. f. Von großer Innigkeit und Schönheit ſind die Naturſchilderungen, lyriſch tief-empfunden und mit echt-poetiſchem Schwung wiedergegeben; einen mächtig mitfortreißenden Eindruck übt die Charakteriſierung des myſteriöſen Milieus verfallener Kloſterruinen, mondbeſchienener Grüfte und Statuen, unſtät flackernder Ampeln unter einſamen Heiligenbildern u. a. Wie der Zauberer im Märchen bannt hier der Dichter ſeine Leſer, daß ſie regungs- und atemlos den überſeltſamen Begebenheiten folgen und ganz vergeſſen, das Ganze ſei lediglich ein Spiel lebhafter poetiſcher Imagination. —

Wie ſeltſam, daß gerade dieſer in ſeinem ganzen Denken und Fühlen uns Deutſchen ſo nahverwandte Dichter in Deutſchland ſo wenig

bekannt geworden iſt, ſelbſt zu einer Zeit, wo die Romantik noch nicht ausgeſtorben war und wo man mit Bienenfleiß das Schöne aller Litteraturen übertrug. Ich glaube deshalb nichts Überflüſſiges zu tun, wenn ich im Nachfolgenden einen kurzen, lebensgeſchichtlichen Abriß des leider zu früh verblichenen Dichters gebe.

Guſtavo Adolfo Becquer (ſpr. Bekker) wurde am 17. des Hornung 1836 zu Sevilla geboren, der hochgeprieſenen Hauptſtadt des ſonnigen, allimmer lieder- und tanzfrohen Andaluſien, von welcher ein Volksſpruch nicht mit Unrecht behauptet, daß, wer Sevilla noch nicht geſehen, überhaupt noch nichts Bewunderungswürdiges geſehen habe.*) Sein Vater, wie ſchon der Familienname zur Genüge dartut, von deutſcher Abkunft, — er war in dritter Geſchlechtsfolge der Nachkomme eines aus Deutſchland eingewanderten Uhrmachers — erfreute ſich als trefflicher Maler eines nicht gewöhnlichen Rufes in der damaligen Kunſtwelt, ſtarb jedoch frühzeitig, eben als unſer Dichter ſein fünftes Lebensjahr vollendete. Vier Jahre darauf folgte ihm im Tode auch die Mutter, mit dem ſchmerzlichen Bewußtſein, ihre beiden halbwüchſigen Kinder Valerian und Guſtav Adolf gänzlich mittellos zurücklaſſen zu müſſen, denn obgleich ihr Mann manche lohnende Aufträge von Kunſtfreunden erhielt und mit Bienenfleiß arbeitete — wohl die Urſache ſeines frühen Todes — war es dem Ehepaar doch nicht möglich, etwas zurückzulegen und ſo die Zukunft der Söhne einigermaßen zu ſichern. Doch es fanden ſich mildherzige Perſonen, welche der bedauernswerten Waiſen ſich tatkräftig annahmen.

Den damals neun Jahre zählenden Guſtav Adolf nahm ſeine Taufpatin in ihr Haus und ließ ihm die in bürgerlichen Kreiſen übliche Schulbildung angedeihen. Die wohlhabende, kinderloſe Frau ſtellte dem aufgeweckten, ihr liebgewordenen Pflegling in Ausſicht, daß er einmal ihr Geſammterbe würde, knüpfte aber daran die ebenſo ungroßmütige als einſichtsloſe Bedingung, er müſſe unweigerlich Kaufmann werden, zu welchem Zweck ſie ihn in einem Handelshauſe in Sevilla unterbrachte. Becquer, der ſchon von Haus aus nicht einen Funken von Geſchäftsgeiſt beſaß, und demnach zu ſolch' einem Berufe am allerwenigſten taugte, befand ſich infolge ſeines von Tag zu Tag immer mächtiger werdenden

*) Quién non ha vista á Sevilla,
no ha vista maravilla.

künſtleriſchen Dranges — er hatte ſchon ein paar poetiſche Kleinigkeiten veröffentlicht, die mit Beifall aufgenommen worden waren — in einer ſehr üblen Lage, welche durch die Hartnäckigkeit, mit der ſeine Pflegemutter auf ihrem Wunſche beſtand, noch geſteigert wurde. Nach einer Reihe von fruchtloſen Auseinanderſetzungen mit der ſtarrſinnigen Patin beſchloß Becquer der unerträglichen Sachlage mit einemmale ein Ende zu machen, kehrte dem Handelshauſe den Rücken und verzichtete ſo auf die zu erwartende Erbſchaft, die ihm unter allen Umſtänden ein bürgerlich-ſolides, ſorgenfreies Leben verbürgte, freilich ein Leben voll der alltäglichen Proſa, ohne jede höhere, geiſtige Idee, in welchem ein Menſch, wie Becquer, deſſen ganzes Weſen von Poeſie durchdrungen, der mit ihr ſozuſagen eines Blutes war, zweifelsohne elend verkümmert wäre.

Er entſagte alſo der ſicheren Zukunft ohne geiſtigen Gehalt und wählte die unſichere voll poetiſchen Schwunges und Schimmers, wie es manch' ein begeiſterter Jünger der Kunſt ſchon vor ihm und noch oft nach ihm getan. Als freier Schriftſteller wanderte er friſch-fröhlichen Mutes nach Madrid, wo ſein Bruder Valerian die Kunſt des Vaters emſig pflegte, freilich ohne ſonderliche, klingende Erfolge, trotzdem ſeine Bilder eine ungewöhnliche Begabung bekundeten. In der Hauptſtadt des Landes, dem natürlichen Mittelpunkt des geſamten geiſtigen Lebens und Strebens eines jeden, in ſich gefeſtigten Reiches, durfte der Dichter wohl hoffen, ſeinem Geiſte die notwendige Anregung zu verſchaffen, ihn zu befruchten, ſeine Kunſt zu vervollkommnen, ausgeſtalten und die Erzeugniſſe derſelben erfolgreich verwerten zu können. Aber es erging ihm nicht viel anders, als ſo manchem anderen, der gleicherweiſe in ſchönen Hoffnungen ſich gewiegt.

Abgeſehen von der unerquicklichen politiſchen Lage des Reiches, welche das Publikum in Atem hielt, und ſomit litterariſche Neigungen nicht aufkommen ließ, ſchadete es ſeinem Emporkommen, daß er einerſeits — ſei es aus Beſcheidenheit, ſei es aus Künſtlerſtolz — nicht nach Protektion haſchte, wie ſo viele, allerdings bei weitem weniger talentierte Berufsgenoſſen, andererſeits in edlem Freimut Äußerungen fallen ließ, welche trotz ihrer Objektivität die ſogenannten maßgebenden Perſonen gegen ihn einnahmen. Bei allem Fleiße, mit welchem er ſeine Berufspflichten erfüllte, bei aller Arbeit, die ihn von der morgendlichen Dämmerung bis in die tiefe Nacht hinein beſchäftigte, wollte es ihm

niemals gelingen, auch nur für die allernächſte Zeit Einnahmen ſich zu verſchaffen, groß genug, ſeine ohnehin ſehr geringen Bedürfniſſe zu decken. Allimmer ſtand das Geſpenſt des Hungers drohend vor ſeiner Schwelle. Es gibt wohl kaum einen Dichter, der die widerwärtigſten Verhältniſſe des Lebens in ſolchem Maße ausgekoſtet hat, wie Becquer und nie iſt das ſtolze Flügelroß der Poeſie zum ſtumpfnüſtrigen Ackerpferde des platteſten Broterwerbs ſo erniedrigt worden, als hier. Des täglichen Brotes wegen verfaßte er raſtlos Kritiken, Überſetzungen, Operntexte, Feuilletons, und oft geſchah es, daß er ſeine Handſchriften um einen wahren Bettel an Dilettanten verkaufte, welche ſie dann unter ihrem Namen drucken ließen und vielleicht das zehnfache an Geldeswert hierfür einheimſten.

Die Tage, ſeit Becquer von Sevilla ſich entfernt hatte, bilden eine lange, traurige Kette von Nahrungsſorgen, Entbehrungen, Enttäuſchungen und — Krankheiten, ſeeliſcher ſowohl als leiblicher Art, den natürlichen Folgen all' der unaufhörlichen Widerwärtigkeiten. Doch für all' die Bitterniſſe, die er bis zur Neige auskoſtete, fand er als echter Künſtler Troſt und Erhebung im eifrigen Studium der herrlichen Bauwerke aus dem Altertum und dem Mittelalter, woran kein Land der Erde ſo reich iſt, als eben Spanien, und vornehmlich der Süden, in welchem Römer, Goten und Araber ewige Denkmale an die Zeiten ihrer glorreichen Herrſchaft hinterlaſſen haben. Und für all' die aufreibende Arbeit, deren er ſich mit eiſerner Ausdauer unterzog, ward ihm als Lohn das himmliſche Geſchenk zu teil, Lieder zu dichten, die infolge ihrer Formvollendung und ihres Gehaltes mit Recht als die beſten der geſammten modernen d. h. neuzeitlichen Poeſie Spaniens gelten. Gewiſſermaßen als Erſatz für ſein freudenarmes Leben verklärte der Genius der Dichtung ſeine „Legenden" mit dem Glorienſcheine unvergänglicher Poeſie und lieh ſeinem Namen die Unſterblichkeit.

Becquer fehlte, wie ſo vielen Dichtern, das Glück; ähnlich dem Manrique im „Mondſtrahl"*) jagte er ruhelos ſeinem erhabenen Ziele zu, ohne jedoch es erreichen zu können, ſo daß er zuletzt, wie ſein Manrique, verbittert vom erfolgloſen Streben, unverſtanden von der Menge in die Worte ausbrechen durfte: „Ruhm . . Liebe . . Dichtung — alles iſt ein

*) Überſetzt in der Halbmonatsſchrift „Neue Bahnen". I. Jahrg. S. 134.

Mondſtrahl, Lüge, elende Lüge, ein leeres Phantom!“ . . Zeitlebens verfolgte ihn der Unſtern mit einer Hartnäckigkeit, wie man ſie nur ſelten findet. Alle Pläne ſcheiterten, alle Hoffnungen ſchlugen fehl, ja ſelbſt als die eherne Willenskraft, der unermüdliche Fleiß dieſes wahrhaften Märtyrers der Poeſie denn doch über die Tücken des Schickſals zu triumphieren begann, kam als letzter Abgeſandter des Unſterns der Tod und vollendete ſo das Gewebe des Unheils. Schon ward Becquers Name dem Publikum geläufig, ſchon bewarb man ſich um ſeine Mitarbeiterſchaft und die Gönner der Kunſt begannen ſich für ſeine Arbeiten zu intereſſieren, auch der zärtlich geliebte Bruder hatte manch' einen ſchönen Erfolg zu verzeichnen, der eine glückliche Zukunft verhieß. Das bisherige, trotz aller Entbehrungen ſchöne Zuſammenleben der Brüder ſollte eben die rechte Weihe erhalten, — wie wollten ſie beide malen — auch Guſtav Adolf war mit der Führung des Pinſels wohl vertraut und ſoll, wie verſichert wird, für die Malerei ſehr begabt geweſen ſein, — wie wollten ſie malen, dichten, in Farben und Liedern ſchwelgen, da ſtarb plötzlich Valerian (im Oktober 1870). Dieſer letzte, ſchwerſte Schickſalsſchlag brach die Lebenskraft des Dichters. Von da ſiechte er nur mehr hin, bis der 22. des Chriſtmonats 1870 dem kaum Fünfunddreißigjährigen die willkommene Erlöſung brachte. Seine letzten Worte waren: „Todo es mortal!“ („Alles iſt vergänglich!“) Mit ihm ſtarb einer der hervorragendſten Dichter des neuzeitlichen Spanien, der, wie ſelten einer, die klangvolle, ritterliche Sprache in ſeiner Gewalt hatte, und der, wie keiner, den keuſchen Duft der erhabenſten Poeſie ſeinen Werken mitzuteilen wußte.

Leider war es Becquer nicht vergönnt, ſich auszuleben und ein großes Werk in Angriff zu nehmen, das bei ſeiner ungewöhnlichen Begabung gewiß ein Meiſterwerk geworden wäre. Wohl entwarf er Pläne zu einem ſolchen und führte auch einzelnes aus, wie aus den Berichten ſeiner Freunde, denen er manches ſogar vorgeleſen hat, deutlich hervorgeht, aber die leidige Brot-Schriftſtellerei ließ ihn zu ernſtlicher Inangriffnahme nun und nimmer gelangen. So liegen denn von ſeiner Arbeit vor: ein Bändchen Gedichte*) eine Reihe von romantiſch-phan-

*) Eine formvollendete Übertragung derſelben (von Jordan) erſchien in der „Bibliothek der Geſammtlitteratur“.

taſtiſchen Erzählungen „Legenden“*) und eine Sammlung von Skizzen „Reiſebriefe“. Von den Gedichten iſt eine große Anzahl volkstümlich geworden: werden noch heute in der ſevillaniſchen Bevölkerung geſungen, einer nicht minder großen Verbreitung erfreuen ſich die „Legenden“*), während die „Reiſebriefe“ als Meiſterſtücke ſpaniſcher Proſa gelten. Von Becquers Nachlaß, der außerordentlich reich geweſen ſein ſoll, iſt nichts genaues bekannt geworden, was im Intereſſe der ſpaniſchen Litteratur bedauert werden muß. Was des Dichters eigenes Urteil über ſeine uns erhaltenen Dichtungen anbelangt, ſo iſt es durchaus nicht günſtig. Er erklärte ſie für „Kleinigkeiten“, die er nur des lieben täglichen Brotes wegen geſchrieben, — man ſieht daraus, wie ſtreng und hoch er von der Kunſt dachte. Daß ſeine herbe Selbſtkritik ungerecht iſt, darüber kann kein Zweifel beſtehen, und nicht nur die Kunſtrichter Spaniens ſtimmen vollkommen überein, daß Guſtavo Adolfo Becquer auf Grund dieſer „Kleinigkeiten“ eine der ſchönſten und beneidenswerteſten Zierden der Heimat des großen Cervantes iſt.

*) Eine Übertragung derſelben bereite ich eben vor.

Frederik Paludan-Müller.

Neben Adam Oehlenſchläger, der zu Anfang unſeres Jahrhunderts durch Aufnahme nationaler und romantiſcher Motive in der däniſchen Litteratur einen neuen Zeitabſchnitt einleitete, gebührt Friedrich Paludan-Müller der vornehmſte Platz unter allen däniſchen Dichtern, ja mit Rückſicht auf ſeine Epopöe „Adam Homo“ ein hervorragender Rang in der Weltlitteratur.

In ſeinen erſten Schöpfungen zeigt der Dichter — wie faſt jeder Anfänger — das Profil eines Romantikers, aber nicht das eines Oehlenſchläger, durch deſſen Dichtungen der Geiſt des rauh-treuherzigen nordiſchen Heldentums weht, ſondern das eines weichen, von moderner Empfindſamkeit angekränkelten Ingemann.

Die Romantik war durch Oehlenſchläger in die Heimat des „fetten Prinzen“ verpflanzt worden und hatte dort geeigneten Boden vorgefunden, auf dem ſie raſch ihre geheimnisvolle „blaue Blume“ hervorſprießen ließ. Um den Dichter von „Axel und Walborg“ reihten ſich binnen kurzem bedeutende und — wie es ſtets zu geſchehen pflegt: auch unbedeutende Talente, die der Litterarhiſtoriker unter dem Namen „nationale nordiſche Schule“ zuſammenfaßt, damit zugleich die Richtung ihres Schaffens kennzeichnend. Paludan-Müller gehört eigentlich nicht ganz zu dieſer Gruppe; der Einfluß Ludwig Heibergs, der als Pflegeſohn Hegel'ſcher Philoſophie, den „romantiſchen Quark“ — wie ihn Platen nennt — mit ſchärferen und darum ſichereren Waffen bekämpfte als Baggeſen, bewirkte binnen kurzem einen derartigen Umſchwung in ihm, daß er die an ſich verrannte Richtung verließ und ein „Romantiker dem Herzen nach“, das realiſtiſche Werk, „Adam Homo“ ſchuf.

Heiberg ſah in der Poeſie nichts als Kunſt und legte darum beſonderes Gewicht auf die Formvollendung, welchen Grundſatz Paludan-Müller ſich aneignete und durch alle ſeine Dichtungen zur Geltung gebracht hat. Wie wenig ihm darum Oehlenſchlägers „Heldenpoeſie“ ſympathiſch war, erhellt aus ſeiner Unterredung mit Georg

Brandes: „Als wir einmal über Oehlenſchläger ſprachen," erzählt dieſer in ſeinem „Danske Digtere", „meinte er (Paludan) plötzlich mit ſchelmiſchem Augenblinzeln: ‚Kurz und gut — Oehlenſchläger war ein Dummkopf!' Erſtaunt fragte ich: „Alſo gilt Ihnen ‚Axel und Valborg' nichts?" worauf er lächelnd erwiderte: ‚O freilich! Es mag darin genug Schönes geben, aber nur Empfindungen, Gefühle und keine Gedanken.'" Für ihn gab's demnach ohne Reflexion überhaupt keine Poeſie.

Unter dem Einfluſſe des Romantizismus entſtand (1832) das im Geiſte Shakeſpeares und Gozzis mit Wortſpielen und Hofwitzen durchflochtene, wegen ſeiner leichten und anmutigen Sprache anziehende Luſtſpiel (der Dichter ſelbſt nennt es Schauſpiel) „Kjaerlighed ved Hoffet" (Die Liebe am Hofe), das darum beſondere Beachtung verdient, weil ſich der Dichter darin als Meiſter der Form zeigt, durch deren Nimbus er ſpäter das Publikum blendete, als er verhältnismäßig ſchwache Werke ähnlicher Art wie „Das Abenteuer im Walde", „Der Elf und die Roſe" und „Fürſt und Page" veröffentlichte. Die beiden Erſtgenannten wurden in der „Maanedsskrift for Literatur" ſehr abfällig beurteilt, wogegen der Dichter ſich in den polemiſchen „Trochaeer og Jamber" (1837) nachdrücklich verteidigte.

Schon in der 1835 erſchienenen poetiſchen Erzählung „Zuleimas Flugt" macht ſich ein (vorderhand allerdings nur formeller, fremder Einfluß geltend, der in „Beatrice", „Die Veſtalin" und „Der Sklave" ſtetig zunimmt und endlich durch die lyriſch-epiſche Dichtung „Danserinden" (Die Tänzerin) den Übergang zum Realismus des „Adam Homo" anbahnt. Der Einfluß iſt Lord Byron zuzuſchreiben; ebenſo wie ſich Puſchkin in ſeinem „Eugen Onégin" die aus Leidenſchaftlichkeit, Blaſiertheit, Zorn und Apathie zuſammengeſetzte Poeſie des „alten Dandy" zum Vorbilde nahm, ſo auch Paludan-Müller im „Adam Homo".

Ehe aber der Dichter an die ſchwere Aufgabe ging, Menſchen zu ſchildern, wie ſie wirklich ſind, ohne den Flitterſtaat, den ihnen im Laufe der Zeit Dichter, Philoſophen und Pſychologen im guten Glauben an die Einfalt eines goldenen Zeitalters umgehängt haben, ehe er daran ging, dieſe alltäglichen, gemüt- und geiſtloſen Sklaven der Eigenſucht und Gemeinheit darzuſtellen, kehrte er nochmals in den Olymp ein, um ſeinen Künſtlergeiſt an der ewigen Schönheit und unerreichbaren Hoheit

griechiſcher Götter und Halbgötter zu letzen. Hierher gehört ſein lyriſch-mythologiſches Drama „Amor og Psyche“ (1838), die bekannte, u. a. auch von Hamerling bearbeitete Epiſode aus Cn. Apulejus „Buch vom goldenen Eſel“. Wieder iſt es das Ebenmaß der Form, das den Leſer bezaubert, ſo daß man dem Litterarhiſtoriker beipflichten muß, der da ſagt: „Dieſe Dichtung iſt ein Labyrinth von Geſängen jubelnder Genien, trauernder Zephyre und lächelnder Nymphen.“

Von den in den folgenden Jahren erſcheinenden Dichtungen, als „Dryadens Bryllup“ (Die Hochzeit der Dryade), „Venus“ (den Sieg der reinen Liebe über die ſinnliche ſchildernd) und „Tithon“ (1844) iſt dieſe die bedeutendſte und merkwürdigſte, weil darin der Dichter ſich und ſeine Kunſt naturgetreu gekennzeichnet hat. Tithon, durch Auroras Liebe auf deren Inſel entführt, verlebt an ihrer Seite ein herrliches Leben voll Liebeswonnen — aber plötzlich überkommt ihn das Heimweh, das Heimweh nach ſeinem Vaterlande, das Heimweh des Irdiſchen nach Irdiſchem. Trotz alles Zuredens und aller Tröſtungen ſeiner verzweifelten Geliebten kann er die Sehnſucht, die ihn verzehrt, nicht bannen — er gibt ſelbſt ſeine ewige Jugend preis, um nur einmal die Erde betreten zu dürfen und die Freuden und Leiden des menſchlichen Geſchlechtes wieder zu empfinden. Endlich erfleht er ſich die Gewährung und fährt freudebebend der heimiſchen Erde entgegen. Die Worte nun, die er beim Betreten des Erdbodens ſpricht, kennzeichnen den mittlerweile in der Seele des Dichters vorgegangenen Umſchwung, und wie der Held ſeines Gedichtes Auroras Himmel verläßt, ſo verläßt auch der Dichter den Himmel der Mythen — die mythiſche Periode iſt für ihn vorüber, er betritt feſten Fußes den Boden der Wirklichkeit, mit anderen Worten: er ſchreibt den „Adam Homo“.

Das ſatyriſch-lehrhafte Epos „Adam Homo“ entſtand, wie ſchon angedeutet wurde, unter dem Einfluſſe von Byrons „Don Juan“, denn ſowohl die Form, die Stanze, der ſtete Wechſel, das Schwanken zwiſchen Ernſt und Scherz, Pathos und Ironie, als auch viele Einzelheiten erinnern an jenes „Hohelied der Sinnlichkeit“ — aber obgleich „Adam Homo“ vielleicht gar nicht hätte entſtehen können, wenn ihm der „Don Juan“ nicht vorangegangen wäre — beſitzt doch die Dichtung unbeſtreitbare Originalität, den charakteriſtiſchen Erdgeruch des Bodens, aus dem ſie erwuchs, ſo daß ſie „unter den Epen, die Europa im neunzehnten

Jahrhunderte hervorgebracht hat, den erſten Platz verdient infolge ihrer Individualität und Lebenswahrheit", wie Georg Brandes mit vollem Recht urteilt.

Gleichwie die „venetianiſche Geſchichte" ‚Beppo' das Vorſpiel und gewiſſermaßen die Vorrede zum „Don Juan" bildete, ſo auch hier die obenerwähnte, aus drei (ebenfalls in Ottaverimen verfaßten) Geſängen beſtehende Dichtung: „Die Tänzerin" (1839), in welcher der Dichter ſeine Kraft, ſein Können gleichſam verſuchte, ehe er die Hymne auf den Altruismus „Adam Homo" intonierte. Byrons Worte: „Ihr verlangt ein modernes Epos? ſeht her, da habt ihr den ‚Don Juan!' Das iſt für unſer Zeitalter dasſelbe, was die ‚Ilias' für das Zeitalter des Homer war" — gilt in noch erhöhterem Maße von der Schöpfung des däniſchen Dichters. „Don Juan" faßt in ſich den unberechenbaren Ozean des menſchlichen Lebens in ſeiner Individualität, „Adam Homo" hingegen iſt ein Stück Allgemeinheit; „Don Juan" ſtellt immer nur eine, höchſtens zwei Richtungen der menſchlichen Kraft dar, „Adam Homo" faſt alle, ſoweit ſie in ſeiner Perſon vereinigt vorkommen können. Und eben darum iſt die Dichtung des Dänen bedeutender, der Ausblick, den ſie entrollt, nicht nur weiter, ſondern auch freier; Byrons Werk zeigt vielfach verſchwommene, unklare Linien, die nur durch die anmutige Form eine Wirkung erzielen. Ich möchte „Adam Homo" mit einer Säulenhalle aus rotem Sandſtein vergleichen, um die ſich ein tiefdunkles, nicht allzu üppiges Efeugerank zieht; das rieſige Gebäude iſt nicht gerade ſtilvoll, dafür aber aus gutem, ſolidem Material, während „Don Juan" eine Stoa voll Marmorſäulen mit korinthiſchen Kapitälen darſtellt, über und über mit Roſen und Lorbeerzweigen bedeckt; aber wenn man näher zuſieht, ſo entdeckt man zahlreiche Riſſe und Sprünge in dieſem herrlichen Gebilde von Menſchenhand.

„Adam Homo" (3 Bände, 1841—49; 5. Auflage 1873) ſchildert das Leben eines Bourgeois in den dreißiger und vierziger Jahren. Der Held der Dichtung ſtellt den Typus eines modernen Strebers dar, der von der Natur leidlich ausgeſtattet, nach und nach die Ideale ſeiner Jugend wie alte Lappen von ſich wirft und ſich aller edlen Grundſätze entäußert — freilich bei jedem Verluſt ſeines pſychiſchen Beſitzes auf der geſellſchaftlichen Rangleiter um eine Sproſſe hinanſteigt, bis er zuletzt als gemüt- und ſeelenloſer, aber deſto verſtandeskräftigerer, mit dem

Titel „Exzellenz“ ausgeſtatteter, durch und durch verknöcherter Philiſter im Hoſpital zur Einſicht ſeines verfehlten Lebens gelangt.

Das Prinzip des Egoismus, wonach dieſer „Held“ in allem ſich richtet, ſpricht der Dichter im „Prolog“ aus:

Den Juden wurden zehn Gebot' gegeben,
Das war, um allen Recht zu tun, zu viel!
Uns Chriſten zwei: — im Herzen ſollte leben
Die Nächſtenliebe und das Mitgefühl!
Doch das verdroß die Leute wohl vor allen,
Sie ſah'n in voller Freiheit nur ihr Ziel;
Für Jud' und Chriſt gilt d'rum ein einzig' Streben,
Das Hauptgebot heut': „Suche zu gefallen!“

Darauf beruht die ganze, weite Erde,
Ob jedem Tore ſteht's in Gold gegraben,
Der Vater lehrt's den wißbegier'gen Knaben,
Damit aus ihm ein großer Herr einſt werde:
„Geh' und gefalle! und du machſt dein Glück!“
Der Sohn ehrt dies Geſetz, übt die Geberde,
Und wächſt und wächſt, läßt glatt das Kinn ſich ſchaben
Und ſtellt devot ſich vor der Leute Blick.

Und alsbald ſieht er's auch: Die Kindheitslehre
War nicht gelog'ne Weisheit oder Tand,
Glanz leiht dem Ring ja erſt der Diamant,
Was wär' das Leben, wenn es glanzlos wäre?
Gefallen will Tartuff, will die Hetäre,
Der Narr, der Held, wer eine Krone fand,
Die Sängerin, die auf der Bühne kräht,
Der Pred'ger, der vor Salbung faſt zergeht.

Die erſten Geſänge der großangelegten Dichtung beſchäftigen ſich mit den erzieheriſchen Grundſätzen, die der Dorfpaſtor Peter Homo bei ſeinem Söhnchen anwendet. Er will vor allem den Verſtand des kleinen Adam ausbilden und ſomit genügt ihm das untadelige Aufſagen des Gelernten durchaus nicht, der kaum den Kinderſchuhen entwachſene Knabe muß auch das, was er lernt, individuell erfaſſen und im Notfalle jedes Wort, jeden Begriff richtig (!) mit allen Spitzfindigkeiten erklären können,

Und was in ſich faßt der Grammatik Codex,
Und kann er's nicht — unglücklich iſt ſein Podex.

Im Alter von zehn Jahren wird Adam in die „lateiniſche Schule“ nach Aarhus geſendet und bei einem ehrſamen Schneidermeiſter untergebracht. Hier nun wird der trotz der ſteten elterlichen Mahnung: „immer artig zu ſein und jedem zu gefallen ſuchen“ bisher ſchüchterne und beſcheidene Junge dünkelhaft und beginnt die Lehre vom „Gefallen“ zu praktizieren. In Anwendung derſelben verliebt er ſich in ſeine Quartiersfrau, die junge Stina, zum Tallwerden, weshalb er aus dem Hauſe gejagt wird. (I—II.) An die Univerſität in Kapenhagen gekommen, wirft ſich Adam mit Leidenſchaftlichkeit in die Wirbel der Genüſſe, an denen die Graßſtadt ſa reich iſt. Er wird ein raſender Kunſtfreund, aber mehr noch Künſtlerinnenfreund, ſteht mit den Damen vam Ballet, ja ſelbſt mit Freudenmädchen der niedrigſten Sorte auf vertrautem Fuße — er ſucht eben allen zu gefallen und das gefällt wieder allen. Mit nicht geringer Mühe macht er ſein erſtes Examen, das ſogenannte „Ex artium“ und wählt ſich, elterlichem Rate zufolge, die Theologie zum Berufsſtudium. Im IV. Geſange präſentiert ſich Adam als Hauslehrer in einem gräflichen Hauſe, wo er neben den Sähnen auch die Tachter, Komteſſe Clary, in Geſchichte und Geagraphie unterrichtet. Natürlich weiß er auch hier ſeinem Herzenswunſch „allen zu gefallen“ Ausdruck zu geben und treibt die Geagraphie ſchließlich ſo weit, daß auch ſeine Schülerin an den bisher nicht gewürdigten Myſterien derſelben reges Intereſſe gewinnt und er bereits zu triumphieren ſich anſchickt. — Da verweigert die alte Gräfin ihrem Töchterlein den gewünſchten Kaſchmirſhawl, was Adams Liebesglück ein jähes Ende bereitet. Die Komteſſe beleidigt ihn durch ihren zur Schau getragenen Adelsſtolz; Adam erklärt daraufhin die Trauben für ſauer, hält ſich bei dem Stubenmädchen ſchadlos und verläßt, nachdem er das „ſanfte Lottchen“ verführt, den ergiebigen Paſten. Durch ſeine Unordentlichkeit der Privatſtunden beraubt, die ihm des Lebens Notdurſt gefriſtet, ſieht er ſich in großer Not — umſonſt wendet er ſich an ſeine zahlreichen „Freunde“. Da verkauft er alle ſeine Kleider und Bücher und ergibt ſich an Gatt und der Welt verzweifelnd dem ſtumpfnüſtrigſten Fatalismus, bis ihn eine langwierige Krankheit heimſucht. Nach langem Siechtum aus ſeinen Fieberträumen erwacht, findet er an ſeinem Lager ſeine Mutter, durch deren ſargſame Pflege er einem neuen leiblichen und geiſtigen Leben wiedergegeben wird. (V.) Das nun abgelegte Examen verhilft ihm zum

Titel „Kandidat des Predigtamtes"; als ſolcher heiratet er, von den beſten Grundſätzen beſeelt, die Tochter eines Gärtners, die edelherzige Alma Stjerne. Durch ſie glaubt er vollkommen zu geneſen — da verkündigt ihm ein Brief die ſchwere Erkrankung ſeiner Mutter. Er reiſt deshalb nach Jütland, doch ſchon in Körſör erhält er die Nachricht von deren Verſcheiden. Der Schmerz wird durch die Erinnerung an ſein eheliches Glück gemildert. (VI.)

Aber auf der Rückreiſe begegnet er einer alten Bekannten, der Gemalin Se. Maj. Kammerherrn Galle née Comtesse Clary, womit ſein pſychiſcher Niedergang endgültig beſchloſſen iſt. Der Teufel der Gefallſucht nimmt wieder Beſitz von ihm und Clary überredet ihn ohne beſondere Mühe, ihnen auf ihr Landgut zu folgen. Dort angekommen, ſieht es die Frau Kammerherr für ihre Pflicht an, den um ſeine Mutter noch ein bißchen Trauernden zu tröſten, was er — die Dame des Hauſes iſt ja jung und ſchön — natürlich nicht ungern über ſich ergehen läßt. Durch teils ernſt-, teils ſcherzhafte Unterredung mit dem peſſimiſtiſch-atheiſtiſchen Oheim und der in jeder Hinſicht gaſtlichen Gräfin in ſeinem Glauben wankend gemacht, verfällt er nach und nach abermals dem blindeſten Fatalismus und Egoismus. Damit verliert er natürlich auch das Vertrauen auf eine ſelbſtloſe, aufrichtige Gattenliebe und preiſt die „freie Neigung" als höchſtes der Lebensgüter, welche Theorie er im Verein mit ſeiner Protektorin, der Frau Kammerherr, praktiſch bis zum äußerſten durchzuführen geſonnen iſt. Aber vom Gatten derſelben in ſehr intimem Verkehr mit Clary überraſcht, muß er das behagliche Neſt verlaſſen, das er ſich hier erbauen wollte. (VII.)

Nachdem er die Genüſſe durchgekoſtet, welche den ſogenannten „höheren" Ständen zu Gebote ſtehen, ekelt ihn die Schlichtheit des Lebens auf dem Lande an, für das in der Großſtadt aber beſitzt er allzuwenig — was bleibt da übrig? Eine reiche Partie machen! Und ſo ſucht er wieder ſich beliebt zu machen, zu gefallen. Dem lockenden Beiſpiel ſeines Vaters folgend, der ein fabelhaft ungebildetes, dafür aber um ſo reicheres Mädchen zur zweiten Frau genommen, unternimmt er es, der Baroneſſe Milly, einer emanzipierten Dame, welche mit den Waffen beſſer umzugehen weiß, als manch ein Mann und am liebſten in Männerkleidern umherſchweift, auf Leben und Tod den Hof zu machen und ihr Gefallen zu erregen. Dies gelingt ihm auch und nach

einigen nichts weniger denn keuſchen Erlebniſſen erhält er ſie zur Gattin. Ihr Vater, ein Schwachkopf comme il faut, muß trotz ſeines dumm-ſtolzen Widerſtandes gegen den „Plebejer" in allem klein beigeben und durch ſeinen Einfluß bei Hofe ſeinem Schwiegerſohn eine Auszeichnung um die andere verſchaffen. Die Flitterwöchner nehmen nach der obligaten Hochzeitsreiſe ihren Aufenthalt in der Reſidenz, wo Alma, welcher Adam kurz vor ſeiner Hochzeit mit Milly den Scheidebrief überſendet hat, in dürftigen Verhältniſſen lebt und gar oft ihren vormaligen Gatten vier-ſpännig zum Lever des Königs fahren ſieht. (VIII.)

Um ſich populär zu machen, alſo wieder um zu gefallen, gründet Adam Homo einen „Verein zur Veredlung der Menſchen", während ſeine Gemahlin ſich auf die Schriftſtellerei geworfen hatte, und in gleicher Abſicht, die Menſchen ſittlich zu machen, Romane ſchreibt. Adams Verein hat ſchon manch ein Gutes geſtiftet und iſt im Aufblühen be-griffen, da redet der königliche Geheimrat Encke dem Gründer ein-dringlich zu, daß ein Verein mit ſolchen Tendenzen kaum einer Regierung genehm ſein könne und wie dieſe erkenntlich ſein würde, wenn die ganze Angelegenheit von der Bildfläche verſchwände. Adam öffnet ſich hier eine ſchöne Ausſicht, ſeinen Grundſatz: zu gefallen, praktiſch verwerten zu können, und kurz ent-ſchloſſen macht er infolge einer fulminanten Rede die Beſtrebungen ſeiner Gründung unmöglich, wofür er zum Dank von der Regierung den Judaslohn in Geſtalt des Kammerherrnſchlüſſels und des Ritterkreuzes vom Danebrogorden erhält. (IX.)

Nun iſt das Eis gebrochen, Adam ſteigt von Stufe zu Stufe hinan und verhandelt blindlings ſeine Seele im Dienſte des Abſolutismus. Er wird Baron, Geheimrat, Komthur und ſchließlich Exzellenzherr. Wie es mit ſeinen ethiſchen Grundſätzen ſteht, zeigt die Behandlung, welche er dem ſeinerzeit von ihm verführten Lottchen angedeihen läßt. Dieſe, durch ihn in bitterſte Not gebracht, fleht ihn aus dem Armenhauſe, wo ſie hinvegetiert, in rührendſter Weiſe um Hilfe an. Se. Exzellenz, der reiche Baron Homo, ſchickt ihr — ganze fünf Taler mit dem Bedeuten, er werde ſie aus ihrem Aſyl ſtantepede entfernen laſſen, wofern ſie ihn mit weiteren Bitten beläſtigen würde. Dafür tritt aber Se. Exzellenz an die Spitze der neugegründeten „Anſtalt für gefallene Mädchen". Kurz darauf befällt den Helden eine tödliche Krankheit, er läßt ſich ins

Hospital bringen, wo er auf dem Sterbebette in seiner getreuen Pflegerin die so roh von sich gestoßene Alma erkennt. Unter den tröstenden und versöhnlichen Worten dieser schlichten Seele stirbt er. Seine irdischen Überreste werden, wie selbstverständlich, mit dem üblichen Aufwande von Pomp und Pracht der Erde übergeben. (X.)

Der folgende Gesang schildert das weitere Schicksal der verratenen Alma und malt ihr Seelenleben aus (XI.)

Im letzten (XII.) Gesang führt uns der Dichter ins „bessere Jenseits". Adam Homo steht vor dem Richterstuhle der Gottheit und der advocatus hominis tritt als Verteidiger des Angeklagten auf. Er führt, um seinen Klienten zu entlasten, meist Affekte, bessere Regungen und Gedanken — also ziemlich wackelige Gründe — ins Gefecht, während der advocatus diaboli als Kläger nur auf die Handlungen, als die überzeugendsten Fakten, hinweist; folgegemäß sinkt die „Schale der Schuld" an der ungeheuren Wage immer tiefer „zur Hölle hinab" — als plötzlich die treue Alma, ein zweiter Seraph, sich an Adams Seite stellt und ihre Liebe und Aufopferung in die „Schale der Verdienste" wirft. Hoch flattert die Schale der Schuld auf und der advocatus diaboli versinkt. So findet Adam in echt germanischer Weise (Wagners Tannhäuser, Goethes Faust!) durch die Liebe die Erlösung.

Im Gegensatz zu dem Streber Adam Homo hat der Dichter dessen Jugendliebe Alma Stjerne, eine der rührendsten Frauengestalten der modernen Dichtung, in wunderbaren Farben dargestellt. Verraten und brutal zurückgestoßen geht sie trotz aller seelischen und körperlichen Kämpfe im wüsten Hexensabbath der modernen Gesellschaft nicht verloren — sie entfaltet sich vielmehr zum edlen, reinen Frauenideal, das seine Aufgabe in der Verzeihung und selbstlosen Entsagung findet.

Dies in großen Umrissen der Inhalt des gewaltigen Epos. Ich bin deshalb so ausführlich, weil ich der Ansicht huldige, daß diese anerkannt hervorragendste Dichtung der Dänen es vollauf verdient, vom litteraturfreundlichen deutschen Publikum gekannt und gelesen zu werden; wenn man schon nach fremdländischen Erzeugnissen greifen muß — und das scheint ja des Deutschen zweite Natur zu sein — so wird man gewiß besser tun, dieses vom modernen Pulsschlage belebte großzügige Dichterwerk vorzunehmen als irgendwelchen französischen Schund —

wenn je, ſo wird man hier vor allem die Fülle des Geſunden und innerlich Reinen vollauf bewundern und genießen können.*)

Der Standpunkt, von welchem der Dichter bei Abfaſſung ſeines Werkes ausging, iſt jener der ethiſchen Ironie: er kennt kein Mitleid mit ſeinem Helden, er iſt gleichſam der Mephiſtopheles, der ihn auf allen Fahrten begleitet und ihm den Spiegel der Erkenntnis vorhält. Allerdings liegt die Frage ſehr nahe: ob ein ſolcher Standpunkt, nämlich alle inneren Regungen im Helden zu unterdrücken und nur ſeine Nichtswürdigkeit und Geſunkenheit mit beträchtlichen Schlagſchatten zu zeichnen, — damit eben die Ethik und die Moral ihre Triumphe feiern könnten — der richtige, ſachgemäße ſei; künſtleriſch wenigſtens iſt dieſer Standpunkt. Der Dichter ging freilich mit ſeinem Realismus zu weit, was auch ſeine Zeitgenoſſen bekräftigen: „Es ſieht gerade ſo aus, als ob der Dichter geſagt hätte: Ihr habt mir vorgeworfen, ich empfände kein Intereſſe für das ‚Leben', weil ich mich bisher mit der Schilderung fremder Welten und überirdiſcher Dinge befaßt habe; nun gut! ich will euch zu Willen ſein und nehme darum einen aus eurer Mitte und mache ihn zu meinem Helden! — Der Dichter ging mit Indignation ans Werk und darum iſt ſeine Satyre ſo kalt, ſo unmenſchlich." (Georg Brandes.)

Die realiſtiſche Periode war bei Paludan-Müller nicht von langer Dauer; nach dem Epos wandte ſich der Dichter wieder ſeinen Mythen zu. Diesbezüglich iſt ſein Ausſpruch mehr als charakteriſtiſch: „Fleiſch und Blut verlangen ſie von der Poeſie, aber Fleiſch und Blut gibts genug in den Schlachthäuſern — für die Poeſie iſt einzig und allein Gefühl und Geiſt zu verlangen" — ein goldner Satz, den ſich viele unſerer allerjüngſten Bilderſtürmer, die über ſich ſelbſt noch lange nicht im Klaren ſind, zu Gemüte führen ſollten!

Neben „Adam Homo" iſt das Drama „Kalanus" wohl das bedeutendſte Werk des däniſchen Dichters. Es iſt ein poſitiver Ausdruck ſeines Ideals, wie „Adam Homo" ein negativer iſt. Der indiſche Klausner und Philoſoph Kalanus erblickt in Alexander dem Großen, der bis in ſeine Nähe vorgedrungen iſt, die Incarnation des Gottes Brahma und ſchließt ſich deshalb dem Heldenjünglinge auf dem Rück-

*) Einzelnes aus dieſer Dichtung hat Edmund Lobedanz im 8. Bande der Sammlung „Dichtungen des Auslandes" in ausgezeichneter Weiſe überſetzt. Eine vollſtändige Übertragung lieferte Emma Klingenfeld.

wege nach Paſargadä an. Der Macedonier, dem die Demut und Begeiſterung des ehrlichen Naturphiloſophen außerordentlich ſchmeichelt, befiehlt zur Feier ſeiner Siege in Paſargadä ein großes Feſt zu veranſtalten, das die beiden geiſtvollen und ſchönen Hetären Thaïs und Leda durch ihre Gegenwart verherrlichen. Aus dem nach Beendigung des Mahles folgenden, wüſten Bacchanal und den ſchamloſen Ausſchweifungen desſelben erſieht Kalanus, daß er ſich in Alexander getäuſcht hat, denn nur ein Sterblicher ſei imſtande, im Weine und im Schoße der Weiber bis zur Unzurechnungsfähigkeit ſich zu berauſchen. Vor Zorn und Entſetzen halb toll, ſchleudert er ein Meſſer nach Thaïs, wodurch er jedoch nur ſeine Entwaffnung und Feſſelung erreicht. Er beſchließt nun, ſich als Verſöhnungsopfer dem erzürnten Gotte anzubieten, den er in ſeiner Geiſtesblindheit mit einem erbärmlichen Menſchen verwechſelt hat, und bereitet ſich zum Tode durchs läuternde Feuer vor. Am nächſten Tage ſucht ihn jedoch Alexander auf, um ihn von ſeinem Vorhaben abzubringen; aber weder ſeine Bitten, noch ſeine Drohungen vermögen den feſten Entſchluß des Weltweiſen zu erſchüttern, und als er ſogar die Teilnahme an der Herrſchaft, ja dieſe ſelbſt ausſchlägt . . . ſinkt der Macedonier zu ſeinen Füßen nieder, er, der Stolze, der Mächtige, der Herr der Welt, dem Beſcheidenen, dem Ohnmächtigen, dem Bettler, ihn um deſſen Leben zu bitten. (Dieſe Szene faßt alle Gedanken des Dramas zuſammen: der gewaltige Eroberer, der die Welt mit ſeinem Ruhm und ſeiner Macht erfüllt, neigt ſich in Demut vor der ſittlichen Größe! Welchem Dichter gelang es, den Sieg der Ethik wirkungsvoller darzuſtellen?) Aber Kalanus verweigert es und ſtirbt; durch die Flammen des Scheiterhaufens geläutert fliegt ſein Geiſt in den Schoß des allerbarmenden Brahma.

Wie „Tithon" einen Umſchwung im poetiſchen Schaffen des Dichters bezeichnet, ſo auch „Kalanus". Der Entſchluß des Philoſophen, aus der Welt zu gehen, deckt ſich mit der Rückkehr ſeines Verfaſſers zur abſtrakten Poeſie ſeiner Jugendperiode, zur — Romantik. Aber dieſe Romantik hält keinen Vergleich mit der erſten aus, jene rein, harmlos, dieſe mit dem einigermaßen bitteren Beigeſchmack ſpekulativ-theologiſcher Themen. Die Flagge deckt nicht ganz die Ware oder beſſer: iſt nur zum Deckmantel da, um die Kontrebande anſtandslos in den Hafen bringen zu können.

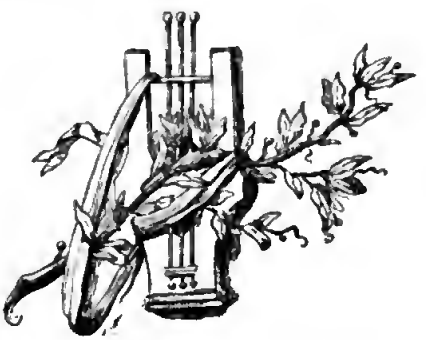
Dieſem Zeitraume gehören an: „Der Luftſchiffer und der Atheiſt“ (Luftskipperen og Atheisten), das nichts anderes als eine ziemlich froſtige Polemik gegen den Atheismus enthält; „Benedict fra Nursia“, durch ſeine Charakteriſtik bedeutend; „Paradiset“ (im Ganzen wertlos); „Abels Död“: das Erſcheinen des Todes in der organiſchen Welt ſehr ſchön darſtellend; „Kain oder die Kinder der Welt“, heroorragend durch ſeine edle Sprache und glühende Farbengebung, und „Ahasverus, der ewige Jude“, deſſen Handlung am Ende der Zeiten ſpielt.

Wertooll ſind nur die drei zuletztgenannten Schöpfungen, in denen das erwähnte ſpekulativ-theologiſche Element vor der allgemeinen poetiſchen Idee zurücktritt. Auch hier iſt die Originalität und Formſchönheit zu bewundern — aber es iſt nicht die Poeſie des Lebens, die uns in erhabener Kraftfülle entgegenſtrahlt, ſondern die Poeſie großartiger Reſignation, die Poeſie des Peſſimismus und der Askeſe — mit einem Worte: die Poeſie des Todes; ſagt doch der Dichter ſelbſt: „Mit dem Tode trat die Kunſt ins Leben!“

Die letzte Gabe des Dichters iſt „Adonis“ (1874), ein kleines Gedicht, deſſen Held, müde der ewigen Wonnen, die ihm Venus bietet, das Reich Proſerpinas aufſucht, die ihn freundlich empfängt:

Nun bei mir, Adonis, finde Troſt:
Nicht der Liebe wilde Glut,
Nicht der Hoffnung kalter Froſt —
Nur Betrachtung iſt mein Gut!...

Adonis verſinkt in ewige Kontemplation, in ewige Vergeſſenheit ſeiner ſelbſt, aber ſein Dichter lebt und wird leben, ſolange die Poeſie, die „Träne in des Lebens Not“, noch in den irdiſchen Hainen weilt.



Pierre Loti.

Auch ſeine Gloriole verbleicht zuſehends! Auch er zählt heute ſo ziemlich zu den Abgefertigten, wenigſtens für das Gros der franzöſiſchen Leſerwelt. Er, der Erbe des Dichterruhmes der exotiſchen, baroken Goncourts und des eleganten, ſtets wohl parfümierten Daudet. Trotz ſeines Orients voller Glanz und Schmutz, ſeiner großartigen Meeresbilder, ſeiner plaſtiſchen Schilderungen: hier des nebelumwogten, geheimnisvollen Island, dort der rauhen, hünenhaften Bretagne, in welche ſelbſt ein vorſichtiger Kritiker ſich ſehr leicht verlieben kann — trotz alledem wendet ſich Publikum und Kritik von Loti ab, ja er widert beide an, zumal er „immer nur von ſich ſelbſt ſpricht, ob nun direkt, oder indirekt." Die junge Generation ignoriert ihn einfach und Charles Morice überweiſt ihn beſtenfalls „ſentimentalen Damen" und „Männern, die noch Ohnet leſen." Man denke doch: Pierre Loti in eine Linie geſtellt mit der Marlitt in Männerhoſen: Georges Ohnet! — Ein anderer (Erneſt Raynaud) reſumiert gar: „originalité nulle, absence complète d'idées, fabulation démodée, style languide et apprêté, talent souple mais terre à terre et prudent" und donnert in dem Hymnus über „Pêcheur d'Islande" die brutalen Worte: „une idylle fade, qui parfois veut se faire farouche, mais c'est à la façon des mères qui grondent des yeux, tout en pardonnant des lèvres." Und der Grund dieſer ſchroffen Ablehnungen? Liegt er mehr in der Zeitſtrömung oder in der Eigenart des Autors? Um dies feſtzuſtellen muß ich notwendigerweiſe ein wenig weiter ausholen.

Loti iſt durch und durch Gefühlsmenſch. Bei ihm erdrückt die Empfindung alles. Er kennt infolgedeſſen weder Handlung, noch Analyſe, weder Pſychologie, noch Reflexion, ſein Wortſchatz iſt unbedeutend, ſein Stil trotz aller Buntheit fadenſcheinig — kurz, ihm fehlt alles, was wir von einem modernen Buche, einem modernen Roman zu fordern

gewohnt ſind. Dagegen iſt er ein Meiſter, ſeine Stimmung dem Leſer zu ſuggerieren. Er wandelt ſozuſagen die Seele des Leſers in ſeine eigene um. Und nicht nur die Seele deſſen, der ſein Buch vornimmt, um in behaglichem Spazierſchritt die exotiſchen Lande durchzuwandeln und ſein Gemüt mit dem bitterſüßen Parfum zu ſättigen, den die Seiten jedes Lotiſchen Werkes ausſtrömen; wahrlich! nicht nur die Seele eines ſolchen Leſers, ſondern auch desjenigen, der die laſtende Lektüre Ibſens und Tolſtojs oder die ſchwüle Atmoſphäre des Zola und Doſtojewski gewohnt iſt; ſelbſt jener, der an Loti herantritt, um ihn zu ſtudieren, wie etwa ein Naturforſcher ſtudiert, muß ſich gewaltſam losreißen, um nicht in elegiſche Schwermut über die graue Bretagne, über die azurblaue Endloſigkeit des Meeres, über die wunderbar wechſelnden Farben der unabſehbaren, im Ganzen eintönigen Horizonte, über die Ohnmacht des menſchlichen Lebens zu verſinken — in einen hypnotiſchen Traum, welcher die fundamentalen Mängel des Werkes verſchleiert.

Hier eine perſönliche Bemerkung: Als ich Loti zum erſtenmale las, hatte ich den Eindruck, es walte in ſeinem Buche das denkbar größte Raffinement und dabei doch die ſplitternackteſte Naivität. Ich fühlte tatſächlich: Hier iſt etwas neues und doch vollſtändig altes, etwas ganz beſonderes und doch ungemein natürliches, ganz und gar menſchliches... Lange nachher fielen mir zwei halbvergeſſene, ehemals hochgefeierte Autoren in die Hände, die ich ſeit jener Zeit, wo ich noch „Prinz war von Arkadien", nicht wieder geleſen hatte. Und als ich mich in dieſe Bücher vergrub, — voilà! überkam mich beinahe dieſelbe Stimmung, wie bei Loti. In der Tat: geiſtig verwandtere Naturen als Loti, Chateaubriand und Bernardin de St. Pierre gibt es wohl ſchwerlich. Pêcheur d'Islande, Mariage de Loti, Roman d'un Spahi, Atala, René, Paul et Virginie — ſind es nicht Zweige von einem Baume, Variationen eines und desſelben Themas?

Chateaubriand, wie St. Pierre ſchlagen den Grundton der Melancholie, der Empfindſamkeit an, den Loti die geſammte Tonleiter hindurch bis zum Peſſimismus der Reſignation hinunter durchſpielt. Es iſt dort wie hier die gleiche Trauer, dieſelbe „unbeſtimmte ſubtile und durchdringende Trauer, die den Leſer wie ein Nebel umhüllt" und deren „ſcharfes bitteres Parfüm in der Tiefe ſeines Herzens zurückbleibt" wie Anatole France von Loti ſagt. Immer und allenthalben ſehen die drei

den Tod vor ſich, alles erinnert ſie ans Vergehen. Bei Loti iſt es manchmal, als revoltiere er gegen dieſen trüben Gedanken; aber dies Revoltieren läßt den Leſer kalt, weil es offenbar nicht aufrichtig iſt.

Und noch eines: — Lotis gegenwärtige Anſichten über die Religion, die ihn vornehmlich dem Chateaubriand ſehr nahe bringen. Das iſt nicht mehr der Loti von ehedem, der da ruhig, ohne Erregung, ohne Reue geſchrieben: „Ich glaube an nichts und an niemand; ich liebe nichts; ich beſitze nicht Glauben, noch Hoffnung." Aus ſeinen jetzigen Worten fühlt man deutlich, daß er gerne aufs Neue glauben möchte und über kurz oder lang auch glauben wird. „O Chriſtus," läßt er ſich im ‚Matroſen' vernehmen, „O Heiland der Weinenden, Jungfrau Maria, du milde, du weiße, o ihr ſeligen Märchen, die nichts mehr wiederbringt, o, die ihr allein Mut einflößt, daß Mütter ohne ihre Kinder, und Kinder ohne ihre Mütter weiterleben können, o ihr, die ihr die Zähren lindert und bis zum Rande des ſchwarzen Todesſchlundes euer Lächeln nicht vorenthaltet — ſeid geſegnet . . . Auch wir, die wir euch auf ewig verloren haben, küſſen tränenden Auges die Spur im Staube, die eure Schritte hinterlaſſen haben, als ihr euch von uns entferntet..." Dieſe Sätze verdolmetſchen klar und deutlich die hohe Achtung, die Loti vor dem hat, an das er nicht glaubt, und beweiſen hinlänglich, daß er bereut, nicht mehr glauben zu können. Wer ſo ſpricht, der kehrt über kurz oder lang, ſozuſagen ohne es zu wiſſen, in den Schoß der Religion, der Kirche zurück. Der iſt nicht gar fern vom Augenblick, wo er den ſkeptiſchen Verſtand vollends niederringt und vom Gefühl geſpornt, nicht nur die Macht des Glaubens anerkennt (das tut ja Loti bereits), ſondern auch demutsvoll in die Knie ſinkt und reuig betet: Ja, Herr und Heiland, ich unterwerfe mich!

Vielleicht ſind es dieſe drei, heute gleich ſcharf hervortretenden Charakter-Eigentümlichkeiten, die den Autor ſchon zum großen Teil um die Gunſt des Publikums gebracht haben: Die ewige, monotone Empfindungs-Malerei, die ſtetige, etwas kokett anmutende Melancholie, das frauenhafte Schmachten nach dem Glauben der Kinderzeit.

Dies wäre wenigſtens in Bezug auf die beiden letztgenannten Erſcheinungen leicht erklärlich. Geſetzt, es ſtirbt jemand ein Weſen, von welchem wir poſitiv wiſſen, daß es ſeinem Herzen das Teuerſte geweſen, ſo iſt es begreiflich und naturgemäß, daß der Betreffende vor dem friſchen

Grabhügel mit zerriſſenem Herzen und verweinten Augen ſteht — wir glauben an ſein Weh, ſolange wir es uns mit Hilfe des lebendigen Eindrucks ſeines Verluſtes erklären können. Wenn wir aber ſehen, daß die Zeit, die große Tröſterin, die Intenſität ſeiner Klagen nicht im mindeſten lindert; im Gegenteil! daß die Seufzer und Jammerrufe im Laufe der Zeit zunehmen, fangen wir an, uns dabei ernſtlich zu langweilen, ſie werden uns widerwärtig, es regen ſich Zweifel über die Aufrichtigkeit; und ſchließlich zucken wir über den Untröſtlichen die Achſeln. Und doch! tun wir ihm möglicherweiſe Unrecht — der Arme leidet in ſeinem Innern wirklich, leidet heute genau ſo ſehr als vor ſo und ſo langer Zeit, da er das teure Weſen verloren! Es gibt ja ſolche Menſchen, es gibt ja Perſonen, deren Weh ſelbſt die Zeit zu beſiegen nicht im ſtande iſt. Allerdings gehören derlei zu den Ausnahmen von der Regel...

Ich würde mich Lotis nicht annehmen, wenn ſein „Mon frère Yves“ nicht ſo überzeugend zu ſeinen Gunſten ſpräche. Es müßte das eine Koketterie von unerdenklicher Raffiniertheit ſein, die eine ſo delikate Gefühlsſtimmung bis in die feinſten Nuancen ſinnlicher Anſchauung zu ergründen und darzuſtellen imſtande wäre, denn es ſind nicht bloß die lyriſchen Stellen des Romans, die Loti zu einem Loti machten, ſondern weit eher die ganze Art und Weiſe ſeiner Auffaſſung, ſeines Denkens und Fühlens. Aus dieſem Geſichtswinkel betrachtet, erſcheint auch die Sehnſucht nach dem Kindesglauben minder koketter Natur, als man gemeinhin annimmt. Lediglich die weiche, gekünſtelte Ausdrucksweiſe, der ſüßliche Ton trägt die Schuld daran, daß man an der Aufrichtigkeit des Autors zweifelt. Was endlich die Empfindungs-Malerei anbelangt, ſo iſt ſie mit Lotis künſtleriſcher Natur aufs engſte verwachſen, er kann nicht anders und ultra posse nemo tenetur: über das Können kann niemand. Wohl hat das Publikum ein Recht, gegen Loti zu frondieren, aber nicht deshalb, weil er in Empfindungsmalereien aufgeht, weil er immer wieder melancholiſche Stimmungen porträtiert und religiöſen Sehnſüchteleien fröhnt, ſondern weil in ſeinen Adern anſtatt des Blutes Waſſer oder beſtenfalls Zitronenſaft fließt.

In Lotis Werken findet man keine Spur von Leidenſchaft, kein Anzeichen von Blut — mit einem Wort: kein pulſierendes Leben, dafür aber ſehr viel Tränen, viele Seufzer, Sehnſuchtsregungen, die jedoch über das Normale des bei Kloſterfräuleins üblichen nicht hinaus-

gehen — kurz: eine vorzügliche Familienlektüre, die man Jedem und Jeder ohne Bedenken in die Hand geben kann. Selbstverständlich ist der Nutzen derselben ungleich größer, als der bei diversen landläufigen Fabrikanten à la Ohnet, Theuriet u. s. f., denn Loti ist trotz seiner Blutarmut alles in allem genommen: ein Künstler.

Der sprechendste Beweis hiefür ist wohl der Roman „Mon frère Yves". Im Prinzip ein sehr fadenscheiniges Stück Arbeit. Das Sujet könnte nicht leicht banaler sein: ein scheusäliger Saufbold wird durch den liebreichen Umgang mit einer zart organisierten Wesenheit allmählich von seiner verderblichen Leidenschaft geheilt. Die Durchführung ist schwach und oberflächlich: nirgendwo ein innerer Konnex, nirgends eine Gliederung der Entwickelung — allenthalben bloße chronikartige Notifizierung der einzelnen Phasen, die übrigens oft genug sehr unzutreffend gewählt sind. Die Psychologie bedenklich, die Charakterzeichnung primitiv. Es fehlt jedwede philosophische oder ethische Idee. Alles ist Stimmung, einzig und allein nackte Stimmung. Das Erfassen dieser Stimmung, die Wiedergabe derselben — das ist es, was Loti zum Künstler macht.

In seiner Widmung an Alphons Daudet bemerkt Loti, er wolle „das Leben des Matrosen beschreiben und in dieses die große Monotonie des Meeres hineinlegen." Und so beschreibt er denn das Leben, oder besser: das Dasein der Matrosen auf den Kriegsschiffen! in den Körben am Gipfel der Mastbäume, auf dem Deck, in den engen, muffigen „unteren Räumen", bei unangenehmer Witterung, in regnerischen Tagen, zur Zeit des Sturmes auf verschiedenen Meeren: da auf stets bewegten, als stürmisch bekannten, dort auf fast immer regungslosen, wie tot daliegenden, einmal in heimischen Häfen, ein andermal in Buchten ferner, wunderlicher Länder, im Dienst, außer Dienst, in zügellosen, wüsten Ausschweifungen, im idyllischen Frieden heimatlicher Häuslichkeit, in ragenden Städten voller Pracht und Luxus, in niedrigen Hütten mit halbverfallenem Gemäuer, worauf Moos und Donnerkräuter wachsen.

Und er bestrebt sich, die große Monotonie des Meeres darzustellen: eines wie gehärtete Stahlplatten reglosen Meeres, eines von tausend und abertausend schäkernden Wellen flitternden Meeres, eines durch starke Windstöße erregten, wie ärgerlich hin- und herwogenden Meeres, eines entsetzlich brüllenden, sich hoch aufbäumenden und vor den wütenden Ausbrüchen verderbenatmender Wildheit sich windenden Meeres, eines

trägen, im brennendenden Glaſt der ewigen Sonne glühenden Meeres, eines von unzähligen Silberſunken des Mond- und Sternenlichtes glitzernden Meeres, eines erloſchenen, ins Dunkel verſchwimmenden Meeres, eines von der prickelnden Feuchte dichter Nebel riechenden Meeres, — des ſtets unermeßlichen, unbegrenzten, unberechenbaren, eintönigen und doch wechſelreichen und immer großartigen Meeres.

Loti wollte in das Daſein des Matroſen „die große Monotonie des Meeres" hineinlegen. Der ſtete Aufenthalt außerhalb normaler geſellſchaftlicher Verhältniſſe inmitten ſchwindelnder Waſſerwüſten muß notwendigerweiſe die ſeeliſche Formung der an dem hölzernen Körper ſozuſagen angeſchmiedeten Leute beeinfluſſen, deſſen Räumlichkeiten gerade nur für die allernotwendigſten Erforderniſſe ſeines Zweckes bemeſſen ſind. Dort, wo es ſich oftmals nicht ſo ſehr darum handelt, ſich das tägliche Brot zu erwerben, als vielmehr, das nackte Leben in Sicherheit zu bringen, wo der Menſch, der ſogenannte „Herr der Schöpfung", ſich in der Gewalt eines fremden, unbeherrſchbaren, launiſchen Elementes fühlt, wo mehr als anderswo die gegenſeitige Abhängigkeit des Einzelnen vom Einzelnen zum Bewußtſein kommt, wo die kollektive Kontinuität der Entwickelung aus dem Geſichtskreiſe entſchwindet und das Individuum ſich deſto krampfhafter an ſich ſelbſt klammert — dort müſſen die Gedanken und Gefühle naturgemäß und unausweichlich eine ganz beſondere Färbung annehmen und die moraliſche Anſchauung, wenn ſich je eine ſolche bildet, offenbar Spuren des einwirkenden Milieus tragen.

Die Matroſen des Loti betrinken ſich bis zur völligen Bewußtloſigkeit, ſobald ſie das Feſtland betreten und durchjubeln die Zeit ihres Urlaubs mit anrüchigen Weibsbildern. Sie fürchten ſich vor dem an einer infektiöſen Krankheit geſtorbenen Gefährten, und atmen auf, wenn der Leichnam, eingenäht in rohe Leinwand, in den Wellen verſchwindet. Sie ſind fleißig und unermüdlich: ſelbſt in den wenigen Augenblicken der Raſt verfertigen ſie lieber die unnötigſten Sachen von der Welt, ehe ſie ſich dem Müßiggange ergeben würden. Sie ſind gottlos und grobe Materialiſten durch und durch, ſie glauben nicht an das Leben im Jenſeits. Sie geben ſich als wißbegierige Rationaliſten, welche nichts unter, noch über ſich ohne naives Philoſophieren vorbeigehen laſſen. Sie ſind zäh, energiſch und verlachen alle Strapazen. Sie ſind vollkommene Egoiſten in der Stunde der äußerſten Gefahr und bereit, wen immer

zu ihrer eigenen Rettung aufzuopfern. Sie ſind roh und grob, Raufbolde und Berſerker, ohne indes edleren Gefühlen ganz unzugänglich zu ſein. . . .

Dieſe Stimmungs-Schildereien ſind es, die Loti zum Künſtler machen. Sie allein werden ſeinen Namen der Nachwelt überliefern. Hier offenbart ſich ſein ureigenſtes Talent und hier fällt die Blutarmut in ſeinem Organismus wenig oder gar nicht auf. Anders iſt es aber mit dem künſtleriſchen Können, die Einflüſſe des Milieus auf den Menſchen zu fixieren. Hier verſagt Lotis Feder den Dienſt, wenn nicht ganz, ſo doch zum großen Teil.

In ſeiner Widmung bemerkt Loti, Daudet ſei es geweſen, der ihn auf den Gedanken gebracht habe, das Matroſenleben zu ſchildern. Jedenfalls dachte ſich Daudet, daß es dafür ſtände, das Leben der Matroſen ſo zu beſchreiben, um daraus entnehmen zu können, wie ſich alle Einwirkungen dieſer eigenartigen Atmoſphäre, worin es ſich abſpielt, in ihm wiederſpiegeln. Dieſes große künſtleriſche Problem zu löſen, iſt Loti nicht gelungen. Hier ſcheitert ſein Talent. Es iſt allzuſehr perſönlich. Es ſteht nicht über dem Stoff. Hier der Beweis:

Lotis Bruder — er nennt ihn ſo, weil er der ſchwergeprüften Mutter des Yves gelobt, er werde ihn hüten und ſchirmen wie ſeinen eigenen Bruder — dieſer Bruder Yves, der ſich faſt vollkommen verändert, gebeſſert hat und ſchon im Zenith ſeines Glückes ſteht, ſchreibt ihm aus Melbourne unter anderem folgendes: „Aber dann, bis ich das Alter erreicht habe und die blaue Jacke ablegen und in Penſion gehen kann, wird es für meinen Pierre an der Zeit ſein, wieder in den Dienſt zu gehen, oder vielleicht werde ich ſchon mein Plätzchen haben, neben der Bucht bei dem Kirchlein. Sie wiſſen gut, welchen Platz ich meine, teurer Bruder, glauben Sie, daß ich anfange, ſo zu reden, wie Sie? Nein, ſeien Sie verſichert, ich denke ſo, wie ich zeitlebens gedacht habe.“ Hiezu interpretiert Loti: „Die Kapelle von Kergriſt, in der Landſchaft Goëlo, unter noch traurigerem Himmel ein See voll Meerwaſſer und inmitten eine Granit-Inſel (wie) ein großes zuſammengekrümmtes Tier, das auf grauer Matte ſchläft. . . . Ich ſehe abermals dieſen Ort, der ſich mir vor etlichen Jahren während eines Wintertages gezeigt. Ja, ich erinnere mich, daß dort die Heimat des Yves iſt, der Boden, der ihn erwartet; wenn er fern auf dem Meere weilt, in

Nacht und in Gefahr, immer träumt er von diesem Grabe" also: stete Anwesenheit des Todes in Gedanken, in Gefühlen, — ist das wohl jenes Gepräge, welches die öde Einförmigkeit des salzigen Meeresplanes dem Seelenleben eines Matrosen aufdrückt, ist das die ganze Lösung des großen Problems??

Der Tod, das Ende von allem. „Gestern waren wir noch Kinder, heute sind wir fertige Männer, morgen . . . kommt das Alter und übermorgen der Tod," der unerbittliche, der unabwendbare. Wenn uns in der Periode überschäumender Jugendkraft, im Auffluge des Lebens zum erstenmale dieser blasse Henker entgegentritt, erzittern wir vor Entsetzen bis in die tiefsten Tiefen des Innern und wehren ihn ab, wie einer den Schierlingsbecher abweist, weil ihn der Geruch des Giftes anekelt. Aber er kommt öfter und öfter, und es wird uns schwerer, ihn von uns zu zu weisen. Endlich fühlen wir uns ohnmächtig gegen den großen Würger, wir lassen ihn Besitz ergreifen von uns, wir unterwerfen uns und setzen seinen Fuß auf unseren Nacken . . . In diesem Stadium befindet sich Loti. Alles um ihn her athmet Tod — oder (ja! das ist das rechte Wort) alles färbt sich ihm mit der Farbe des Todes. Nicht nur die schwermütigen, nebelumwogten Haiden der Bretagne, nicht nur das Intérieur der schweigsamen Hütten, wo allem der dumpfige Geruch der Vergangenheit anhaftet; nicht nur die dämmrigen, Feuchte ausathmenden Buchenwälder, deren Blätter gespenstisch rauschen, nicht nur die Kapellen am Wege und vereinsamten Kreuze, wo des nachts wunderliche, schreckenerregende Gestalten erscheinen, nicht nur das ungeheure und wie in sich selbst versunkene Meer mit seinem wechselnden Spiel der Farben und Stimmungen — aber auch das „fixe Lächeln und das weiße Antlitz" der birmanischen Tänzerinnen, die mit den Gongs läuten, die Lebensfreude der Kinder, eine Freude, wie sie „Kätzlein besitzen, die nach zehn Jahren wieder ableben, oder kleine Hunde und Lämmchen, welche wie Kinder umherspringen" und die „dann zur Schlachtbank geführt werden", die einschlummernde, summende Melodie des bretonischen Wiegenliedes mit ihrem trüben Refrain, ja selbst der selige Augenblick voll tiefen sammtweichen Friedens — alles, alles kleidet sich ihm in das Gewand des Todes. . . . Aber dieser Tod erregt ihn nicht mehr, schreckt ihn nicht mehr. Die Furchtbarkeit seiner steten Gegenwart ist zur Schwermut geworden, deren man sich nicht entlasten kann, welche das

Herz zuſammenkrampft, ohne daß man oft weiß warum, ſie verſteinert ſozuſagen zur Trauer, die alles um ihn verſchleiert und die durchweht iſt vom melancholiſchen Frieden.

Und Loti verſteht es in geradezu meiſterhafter Weiſe, trotzdem nicht zu langweilen. Die ſchwermütig verſinkende Sonne, die nachdenklich ſtimmende Düſterkeit der Landſchaft Kergriſt, Jeans bangmächtiges Matroſenlied, zu dem ſeine alte Mutter mit dem Kopf und dem Spinnrade den Takt gibt, die winddurchſtöhnten Nächte, die Reihen der ſich hin- und herwiegenden, knarrenden Hamaks, die melancholiſchen Augenblicke in der verfallenen Behauſung der Großmutter Marianne und vieles andere noch birgt in ſich ſo viel eigenartige, jetzt naive, jetzt myſtiſche, hier anheimelnde, dort grauſenerregende Phantaſie, daß es nur einer verwandten Stimmung bedarf, um wieder und wieder auf Lotis Buch zurückzugreifen, ſelbſt wenn man davon überzeugt iſt, daß in Büchern anderer Autoren die gleichen Stimmungen weit exakter zum Ausdruck gebracht werden.

Beſchlußweiſe ein paar Worte über die Form, die Sprache der Lotiſchen Dichtung. Einen Roman von Gréville, Ohnet, Tinſeau, Cherbuliez und wie die Minderbemittelten ſonſt noch heißen mögen, zu überſetzen, iſt eine Spielerei für jeden, der die Phraſeologie ſeiner Mutterſprache auch nur halbwegs in der Gewalt hat und ein mittelmäßig gutes Wörterbuch ſein eigen nennt. Für dieſe Autoren dichtet und denkt die Sprache ſelbſt. Aber ein Buch des Loti oder des Bourget zu übertragen, bedeutet genau ſo wie bei Zola oder Flaubert eine komplizierte und ſchwierige Arbeit der Seele vollführen. Hier handelt es ſich nicht nur lediglich darum: franzöſiſche Worte, Sätze und Gedanken im eigenen Idiom mundgerecht zu machen (obgleich auch in dieſer Hinſicht weſentliche Schwierigkeiten entſtehen) — hier hat man es mit Lotis Worten, mit Lotis Sätzen, mit Lotis Gedanken zu tun. In die Art und Weiſe einzudringen, wie er die Sprache behandelt, ſich zurechtlegt, in die Werkſtatt ſeines Geiſtes zu treten, die ſubtilen perſönlichen Beziehungen der Vorſtellung zum Ausdruck zu ergründen und im eigenen Idiom zu verwerten — das erfordert bedeutend mehr als die bloße Kenntnis beider Sprachen und die Routine in der Beherrſchung derſelben, Eigenſchaften, die bei der Überſetzung von Leuten à la Theuriet und Gréville vollkommen ausreichen.

Lotis Stil hat eine ganz eigenartige, höchſt perſönliche Färbung, ein intimes Odeur, das ſeinen, wie die aufmerkſame Beobachtung dartut: vollkommen im alten Genre durchgeführten Schilderungen jenes hohe, künſtleriſche Relief verleiht, über welches ſeine Leſer und noch mehr: Leſerinnen des begeiſterten Lobes kein Ende finden. Er beſchreibt, wie er es ſieht, im Gegenſatze zu den „Alten", die mit den Augen des Durchſchnittsleſers, alſo gleichſam mit präparierten, ich möchte ſagen: unperſönlichen Augen wahrnehmen. Aber er tut es immer vom gleichen Standpunkt aus, ſein Auge faßt die Menſchen und Dinge einſeitig auf, es ſteht gleichſam bewegungslos auf einem und demſelben Fleck, er findet keine neuen Nuancen, er bemerkt keine neue Seite. Das ſieht man am deutlichſten in ſeiner Schilderung des Sexuellen. Das Sexuelle nimmt in ſeinen Werken verhältnismäßig einen großen Raum ein, gegen 99 %, aber die ganzen 99 % ſind einander zum Verwechſeln ähnlich.... Troublant et honnête — eine andere Liebe kennt er nicht. Wenn man boshaft ſein wollte, ſo könnte man ſagen: Die „Monotonie des Meeres" hat auf die Liebe ſo nachhaltig eingewirkt, daß auch ſie monoton geworden iſt.

Ich habe vorhin bemerkt, die Schilderungen des Loti ſeien, bei Licht betrachtet, im alten Genre durchgeführt. Der klarſte Beweis hierfür iſt das Buch „L'Exilée". Welch ein Chaos von tauben, farbloſen Worten, welch eine Dürre und Eintönigkeit in Vorſtellungen und Empfindungen. Da iſt z. B. der Ton „wunderſam", „von eigentümlicher Melancholie", die Jugend „ewig", die Wangen ſammten und „roſig", die Zähne „wie von Porzellan", das Haar „reich" und die Harmonie des Ganzen „vollendet".

„Und wie ſoll man den unvergleichlichen Reiz ihrer Phyſiognomie beſchreiben . . . den Reiz der geoffenbarten Intelligenz, den Reiz der innerlichen Tiefe, des gefühlvollen und ſympathiſchen Einverſtändniſſes, des ewigen Wehs und des unermeßlichen Mitgefühls!"

Und ſo weiter mit Lotiſcher Grazie in infinitum faſt! Da gibt es nur höchſt ſelten ein Hauptwort ohne ein Epitheton, wie es nichtsſagender und dilettantiſcher kaum gefunden wird. Das ganze Buch iſt voll von dieſer unendlichen Banalität, dieſem gefühlvollen und ſympathiſchen Geſchwätz, dieſer unermeßlichen Fadaiſe. Loti ſpielt hier mit

ſeinen Gedanken und Empfindungen wie ein Kind mit jungen Katzen. Deshalb ſehen auch gar manche Seiten in ſeinen Büchern ſo aus, wie von Kindern abgegriffene Miezchen.

Und nun vergegenwärtige man ſich den Eindruck! Nach dem muskulöſen, von Saft und Kraft ſtrotzenden Choleriker Zola: Der fragile anämiſche Melancholiker Loti! Nach den brutalen Szenen des „Germinal“, nach dem Schmutz der „Nana“, nach der qualmigen Atmoſphäre von „La bête humaine“: der zitternde Lyrismus in „Mon frère Yves“, die ſalonfähige Eleganz von „Mariage de Loti“, der lautere Seeduft des „Pêcheur d'Islande“! Dort gewaltige, hirnverzehrende, ſoziale Probleme, hier buntfarbige, gefühlvolle, intime Stimmungsbilder. Welch ein Troſt für diejenigen, die da fürchteten, daß in den empörten Wogen der neuen Kunſt, des †††-Naturalismus alles „Reine“, „Zarte“, „Poetiſche“ des Lebens, für deſſen Exiſtenz übrigens niemand die Hand ins Feuer legen würde, für alle Zeiten untergehen könnte!

Pierre Loti — das bedeutete die Kandidatur der litterariſchen Reaktion, als er auftrat. Heute iſt's damit vorbei. Von der verſchwundenen Pracht zeugen nur noch zwei — allerdings ſehr hübſche — Dinge: ein paar hundert Auflagen und der Palmenfrack der Akademie. Sit ei levis terra!

Rudyard Kipling.

(The light that failed.)

Es iſt ſchon ziemlich lange her, daß mich Miſter Dicks zerſchoſſener Schädel melancholiſch geſtimmt hat, und dennoch haften jetzt noch beinahe alle hervorragenden Momente des Romans „The light that failed“ in meinem Gedächtnis, ſo, als ob ich das Buch eben zu Ende geleſen hätte. Es gibt Werke von dieſer Art, aber — ich weiß nicht, ſoll ich ſagen: „leider“ oder „zum Glück“ — ſehr wenige; man lieſt ſie einmal und wird ihrer doch zeitlebens nicht los. Noch mehr: Du formſt unwillkürlich einzelne Szenen deſſen, das du erlebt, nach den Szenen des Buches, und gibſt den Leuten, mit denen du verkehrſt, im Geiſte die Namen der Romanfiguren. Du kennſt da z. B. einen jungen Maler, dem die Kunſt ins Blut und in die Nerven übergegangen iſt, einen Menſchen, zu dem die Welt nur mittels Farben und Linien ſpricht — du nennſt ihn „Herr Soundſo“ und fügſt in Gedanken hinzu; „Dick!“, und wenn du auf der Gaſſe einem kleinen, ausgelaſſenen Rattler mit menſchenverſtändigen Augen begegneſt, ſo mußt du an dich halten, um nicht laut zu rufen: „Binko, mein lieber Binko!“

Zur Zeit des Krieges um den Sudan ſtrolchte Miſter Dick in Egypten herum, wie eben ein Maler herumſtrolcht, der nichts auf dieſer Welt ſein eigen nennt, als die Liebe zur Kunſt, allſeits frei, ohne jede Verbindlichkeit — das Skizzenbuch unterm Arm, ein ſorgloſes Herz in ſorgloſer Bruſt, ob auch ſeine Börſe noch zehnmal ſo troſtlos ausſähe. Hier zeichnet er einen Zweikampf auf Dolche zwiſchen Matroſen, dort einen Sternſchnuppenfall überm Barbareskenlager, anderswo ſkizziert er einen Toten im Mondſchein vor Suakin, und wieder anderwärts Soldaten, denen grauſame Fuzzajahs die Kehle durchſchnitten haben — alles augenfällig, ſtark, faſt brutal, von Effekten ſtrotzend.

Eben ſitzt er auf einem umgeſtürzten Geſchütz, einen Haufen von zerſchoſſenen, blutigen Leibern, die in Maſſen herumliegen, zeichnend — da trifft ihn der Zeitungsberichterſtatter Miſter Torpenhow, den das

„Syndikat für den Sudan" entſendet hat, um Senſationsnachrichten von den militäriſchen Heldentaten John Bulls zu geben. — „Zeigen Sie mal, Freundchen, was Sie da ſchmieren? — — — Hm! in Wereſchtſchaginſcher Manier! — aber es iſt nicht ſo gar ſchlimm, es ſteckt ein tüchtiges Stück von Urſprünglichkeit und Verve darin — — hören Sie mal: wollen Sie nicht gegen ein gut Stück Geld Illuſtrationen für das Zentral-Syndikat des Südens liefern?"

Bei einem Scharmützel mit den Mahdiſten bekommt Miſter Dick einen ordentlichen Hieb in den Hirnſchädel. Nur ſo, daß ihm für den Augenblick ſo viel Geiſtesgegenwart übrig geblieben, um mit zwei Revolverſchüſſen einen Araber niederzuwerfen, der mit geſchwungenem Handſchar eben auf den wehrloſen Torpenhow einſtürmte. Er hat ihm das Leben gerettet — übrigens eine Kleinigkeit: zweimal nacheinander abzudrücken, wenn ich auf der Erde liege und nichts anderes zu tun habe, als zu warten, bis alles zur Überſiedlung in „jene Welt" fertig iſt. — „Es ſcheint mir, daß ich Ihnen ein bißchen Dank ſchuldig bin. Hier haben Sie — laben Sie ſich an dem Schlamm-Waſſer, das ich für mich aufbewahrt habe!" — — Die Wunde heilt, der Krieg wird beendet.

Miſter Dick lungert noch eine Zeitlang im Pharaonenlande herum, bis ihn ein Telegramm von Torpenhow: er „habe es eingefädelt", Dick möge alsbald zurückkehren — aufſpürt und zur Rückreiſe nach London bewegt. — Nach einem problematiſchen Daſein voller Mühſale und Entbehrungen kommt ein Leben voll von Erfolgen und Bequemlichkeiten pſychiſcher und materieller Art. — Erfolg — was iſt Erfolg?! Erfolg bedeutet Geld und . . . Sklaverei. Vernichtung der Kunſt, weil hiedurch die Individualität, wenn nicht unterdrückt, vernichtet, ſo doch beeinträchtigt wird. Dick zeichnet aber auch Karikaturen, die er jedoch nicht veröffentlicht, nur ſo für ſich und ſeine Freunde — zum Hausgebrauch gewiſſermaßen, und darin ſteckt origineller Humor, zwar ausgelaſſen, üppig, bäuerlich-derb, aber unwiderſtehlich, weil unmittelbar aus friſcher Stimmung erwachſen, aus Überfluß an Blut und Feuer. So wie es ſeine egyptiſchen Skizzen geweſen ſind, ehe er mit Torpenhow zuſammentraf . . .

Aber Dick malt ja auch für den Ruhm und — für den Erwerb — und da ſieht es anders aus. Malt zu, malt, aber malt ſo,

wie es das p. t. Publikum haben will. Malt ja nicht Soldaten mit kotigen Stiefeln in blutbesudelten, zerschlissenen Uniformen, abgefengten Gesichtes, verstörten Blickes, mit von Staub und Schweiß verunreinigten, verbogenen Waffen —: das p. t. Publikum will sauber gewaschene, schönfrisierte Soldaten sehen in ausgebürsteten Blusen, tadellosen Hosen, mit klaren Augen, funkelnden Waffen, glänzenden Stiefeln und strahlenden Knöpfen — im Kampf genau so, wie an Kaisers Geburtstag! —

Mister Dicks Jahresrente wächst zusehends, aber über seine Produktionen schütteln ehrliche Freunde im Journalistenlager den Kopf: nur die Furcht vor seinem satirischen Griffel schützt ihn vor öffentlichem „Herunterreißen". Er ist ein Schablonenkünstler geworden, zum banalen Dilettanten herabgesunken. Wie — gibt es nichts, was in ihm das vernachlässigte Talent erwecken könnte? Nichts, was ihn sich selber zurückgeben könnte? Liebe? Ehrgeiz? — Nein, es muß etwas Entsetzliches eintreten. — Hier ein Gesprächsfragment zwischen Dick und seinem Arzt.

„Sofern ich es beurteilen kann, so nennen Sie es Lähmung des Gesichtsnervs — — es ist also hoffnungslos. — Welchen äußersten Termin geben Sie mir, falls ich allen Anstrengungen und aller Aufregung aus dem Wege gehe?" — „Vielleicht ein Jahr!" — „Mein lieber Gott! Und: wenn ich auf mich nicht Acht gebe?!" — „Das kann ich in der Tat nicht sagen. Es läßt sich leider nicht bestimmen, wie weit die Verletzung reicht, die das Eisen verursacht hat . . . Die Wunde ist alt und dann waren Sie dem scharfen Sonnenstrahl der Wüste ausgesetzt . . . dazu noch die ungeheure Anstrengung bei ihrem Beruf — — ich kann es in der Tat nicht sagen."

Habt ihr verstanden? Längstens in einem Jahre soll Dick . . . erblinden. O, dieser Lump von einem Araber! und sein verdammtes Käsemesser!! Und das grade jetzt, wo er der hartköpfigen Maisy beweisen will, daß ihr Talent zur Malerei eigentlich nur Pfuscherei ist, und daß sie hundertmal besser täte, wenn sie, statt im Atelier des alten Kami an der „Melancholie" herumzuschmieren, zu ihm übersiedelte und sich dem Schutze seiner Liebe anvertrauen würde! — So läuft er denn in seiner Arbeitsstube hin und her —: das werd' ich nicht vollenden — das hier kann ich nicht ausführen — und das auch nicht! — und das? — Nein! nichts, nichts! — Und in dem Entsetzen, das ihn um-

fängt, ſieht er deutlich vor ſich: „Die Melancholie“. Wie viel Wochen pflegte er vor ſeinem Modell, der ſchadenfrohen Beſſy, zu ſitzen, die ihn haßt, weil er ihre ſpekulativen Liebesintriguen gegen Torpenhow zernichtet hat — wie viel Wochen mühte er ſich vergeblich, in ſeinem Geiſte eine beſtimmte Vorſtellung des geplanten Gemäldes hervorzurufen! — Und jetzt — urplötzlich, ungerufen, unerwartet ſteigt es vor ihm auf, über der Schwelle der düſterſten Zukunft: Ein Weib, das die geſammte Not erfahren, das ganze Weh der Welt erkannt hat — und jetzt darüber lächelt! „Die Melancholie!“

Vor den Augen tanzen ihm feurige Pünktchen, Räder, Spiralen . . . er muß ſich berauſchen, um klar ſehen zu können. Whisky, Whisky und immer wieder Whisky, damit er malen kann! Die bis ins kleinſte Detail beſtimmte, gleichſam konkrete Vorſtellung des Bildes ſchmerzt in ſeinen Nerven, zittert in ſeinen Fingerſpitzen — heraus damit! um jeden Preis heraus!! ſonſt platzt ihm der Kopf. Sorgt nicht, daß ihn der Branntwein ausmergeln, zuſammenſchrumpfen, zu einem Wrack machen und ſo die vorhergeſagte Erblindung beſchleunigen wird. Seht, wie ihm mit jedem neuen Pinſelſtrich leichter wird! Wie begeiſtert und ſiegesſtolz ſein eingefallenes Auge unter den fieberiſch-zuckenden Lidern hervorſprüht! Wie hoffärtig ſich ſeine aufgeregten Naſenflügel aufblähn! Wie ungeduldig ſein jauchzendes Herz ſchlägt! Gebt ihm nur Whisky!

Dick vollendet die „Melancholie“ und erblindet. Das nur mit Anſtrengung erhaltene Licht iſt erloſchen. Überall Nacht, tiefe, ſchweigſame Nacht, undurchdringlich, ewig. Er erblindet, juſt zu rechter Zeit, um nicht zu ſehen, wie die rachſüchtige Beſſy das Bild, in welchem er die geſammte Kraft ſeines von neuem erſtarkten Genius konzentriert hat, mit Terpentinöl begießt und verkratzt. Er hätte ja ſonſt wahnſinnig werden müſſen, falls es ihn nicht getötet hätte, beſonders in jenem Augenblicke, da er Maiſy dies ſein „Gemälde“ anbot, das eigentlich nichts mehr und nichts weniger als ein zerſchabtes, geſtalt- und formloſes Farbenpotpourri darſtellte.

„Gut?“ fragt er. Seine Stimme klang voller, abgerundeter, denn der Menſch hatte das beſeligende Bewußtſein, daß er von ſeinem beſten Werke rede. Maiſy blickt die Schmiererei erſtaunt an und ein wahnwitziger Lachkitzel faßt ſie an der Kehle. Aber Dick zu Liebe — mag dies blöde Gepinſel was immer bedeuten — darf ſie es nicht merken laſſen.

Ihre Stimme kämpft mit kaum verhaltenen Tränen; aufmerksam auf die Trümmer des Bildes starrend, antwortet sie: „O Dick, das ist gut!" Er hört dann ein leises, hysterisches Aufschluchzen, das er als Lob deutet. — „Wollen Sie also — —?" fragt er wieder, „ich werd' es Ihnen in Ihre Wohnung senden — —"

Kommt es noch auf den Rest an? Maisy verläßt Dick auf immer. Torpenhow reist mit seinem Korps in den Sudan und Dick bleibt nur der treue Hausmeister Breton. Noch einmal erscheint Bessy: sie macht sich Hoffnungen auf ein behagliches Leben bei dem mit einer anständigen Rente versorgten Dick, aber die weibliche Bosheit macht ihr einen dicken Strich durch die Rechnung. — „Ich habe Ihnen das Bild mit Terpentin verkratzt . . . Sie sind mir nicht böse, wie?" Der Blinde stellt sich vor, wie unsagbar lächerlich er Maisy vorgekommen sein muß, als er sich mit der verschmierten Leinwand geprahlt. — Dies ordinäre Weibsbild, „dieses Stück Kot", hat sein schönstes Werk vernichtet — und von neuem steigt vor seinem Geiste das ausdrucksvolle Gesicht der Melancholie auf — — aber was kann, was soll er *jetzt* tun? — — Er jagt Bessy hinaus und geht in den Sudan zum englischen Heere, um in der Wüste den Tod zu finden. Er trifft mit Torpenhow zusammen, gerade in dem Augenblicke, als ihn eine arabische Kugel aus dem Sattel geworfen. Und das ist Dicks Ende . . . Es war unmöglich, das erloschene Licht abermals zu entzünden . . .

Aus Kipling ließe sich sehr leicht ein großes ästhetisches Kapitel formulieren: „*Das Raffinement im Roman.*" Unter Zugrundelegung des vorliegenden Buches könnte man den Begriff erläutern und daran schlösse sich von selbst sozusagen: die Erörterung über den ästhetisch-künstlerischen Wert eines solchen Raffinements. Es gibt raffinierte Romanschriftsteller, deren Namen schon allein im stande sind, einem litterarischen Gourmand Nervenreizungen hervorzurufen. Alles an ihnen ist geschickt auf den Effekt berechnet, auf die künstliche Erregung, auf die Sensation. Der Leser zittert sozusagen bei jeder Zeile, indes der Verfasser ihn hinterm Rücken höhnisch verlacht. Aber er verliert mit einemmale alle Wirkungsfähigkeit, sobald seine Machinationen klarliegen. Dann lacht der Leser den Verfasser aus.

Kipling schäumt der Effekt in jeder Ader. Er bedarf der Effekte, wie ein Blutarmer der Eisenpräparate. Nicht so sehr für das Publikum,

ſondern für ſich. Wie etwa ſein Dick, wenn er einen Zweikampf auf Dolche zwiſchen zwei Matroſen oder einen erſchlagenen Soldaten mondbeſtrahlt zeichnet, dem die Fuzzajas die Kehle abgeſchnitten haben. Ich bin überzeugt, daß es ihm ein hoher Genuß, eine auserleſene Wolluſt war, ſeinen Dick juſt beim Durchbruche ſeiner Genialität, als ſich vor ihm die Tore des Ruhms auftaten, abzutun. Ja, er hat ihn tatſächlich „abgetan"! Mit dem gleichen Behagen, mit dem der abgelebte, blutgierige Römer der Cäſarenzeit im Zirkus ſein „recipe ferrum" hinabrief, um ſich an dem Schmerzensgeſtöhne und dem zuckenden Körper des unterlegenen Gladiators zu weiden.

Kipling iſt ſo recht der Romanſchriftſteller für uns, die Leute einer überſättigten Zeit. Keine Analyſe, keine Beſchreibung, keine Periode (weder gedanklich noch ſtiliſtiſch), nichts Mattes, nichts Alltägliches — ſcharfe, mächtig kontraſtierende Farben, Präziſion, Schlag auf Schlag — Originalität vom Scheitel bis zur Ferſe. Die Wildheit, Derbheit, Gewalttätigkeit, ja Roheit ſind Hauptingredienzen ſeines Raffinements, welches uns — mit Verlaub geſagt: parfümierte Granaten entgegenwirft ... Man ſieht ſie fliegen, und man ſteht wie angewurzelt, verzaubert, man wartet, bis ſie niederfallen und explodierend uns in die Luft werfen ...

Im „Erloſchenen Licht" findet ſich Kiplings Kunſt-Theorie. Dick trägt ſie in ſeiner aphoriſtiſchen, abgehackten Art vor. Es liegt kein Syſtem darin, ja nicht einmal irgend eine Methode, aber es ſteckt viel darin, worüber man nachdenken muß.

„Die Kunſt erfordert Arbeit, angeſtrengte, unermüdliche, rückſichtsloſe Arbeit,*) welche bei den allereinfachſten Atomen techniſcher Routine beginnt" — und endet?! — ſie „endet überhaupt nicht —: „continuez, mes enfants!" pflegt der alte Kami, Dicks Elementarlehrer zu ſagen, „continuez toujours!"

---

*) Unſer Platen hat daher vollkommen Recht:

„Keiner gehe, wenn er einen Lorbeer tragen will davon,
Morgens zur Kanzlei mit Akten, abends auf den Helikon!
Dem ergibt die Kunſt ſich völlig, der ſich völlig ihr ergibt,
Der die Freiheit heißer, als er Not und Hunger fürchtet, liebt."

„Die verhängn. Gabel" Schlußparabaſe des I. A.

Die Kunſt verlangt kategoriſch unbedenkliche Selbſtaufopferung, unerbittliche Selbſtzucht —: „Niemals an ſich denken, und niemals mit ſeinem Werke zufrieden ſein — das unterſcheidet den Künſtler vom Dilettanten, den Könnenden vom Wollenden, den Meiſter vom Schüler —: „Unter gewiſſen Umſtänden, das merkt euch, müſſen 4 von 5 Arbeiten ſchlecht ſein; — aber was übrig bleibt, das ſteht dafür und bringt die Mühſale ein, die es uns gekoſtet hat.

Die Kunſt muß eine innere Nötigung ſein und muß gelebt werden; das Kunſtwerk ſoll wie der aus eingeathmetem Sauerſtoff entſtandene Kohlenſtoff ſein — man müßte erſticken, wenn man ihn nicht ausathmen könnte, aber man kann ihn nicht ausathmen, bevor man nicht Sauerſtoff eingeathmet hat; und Sauerſtoff iſt dem Künſtler das Leben, nicht das da um ihn wogt und wirbelt, ſondern das intenſive Leben ſeines Ichs.

Ob ich „The light that failed“ empfehle? Nein, denn Raffinement entnervt, und unſer Publikum beſteht zumeiſt nur aus Neroen.

Dagegen möchte ich die Geſpräche in Kamis Atelier allgemein verbreitet ſehen. Man kann daraus manches Wichtige lernen. Z. B. der Maler vermag ohne gründliches Studium der ihm zu Gebote ſtehenden Verſtändigungsmittel und ohne eine gewiſſe Routine nicht auszukommen — — unterwerfen ſich auch die Schriftſteller und Dichter der Gegenwart, zumal aber der litterariſche Nachwuchs, ſolch einer heilſamen Schulung?! Ein flüchtiger Umblick genügt, um das Gegenteil nachzuweiſen. Der Dichter, der Schriftſteller von heute, hat keine Kenntnis von ſeinem Handwerkszeuge und beſitzt auch keine Luſt, es kennen zu lernen. Mit einer unſäglichen Selbſtzufriedenheit gibt er ein Werk um das andere heraus und ſieht jedermann als ſeinen geſchworenen Erbfeind an, der nicht unbedingt in den Korybantenchorus der Aktionäre der gegenſeitigen Loboerſicherungsgeſellſchaft „Klique“ miteinſtimmt.

Realismus und Möglichkeit.

Die Handlung ist realistisch, aber was da geschildert wird, ist nicht möglich," — neunundneunzig Prozent aller (modern-) realistischen Dichterwerke werden von diesem Bannfluch getroffen und so gewissermaßen zum Tode verurteilt. — Realistisch und nicht möglich, nicht realistisch und möglich — ein drittes, oder genauer, viertes „realistisch und möglich" scheint es überhaupt nicht zu geben.

Was bedeutet wohl der Tadel: „Die Handlung ist realistisch, aber nicht möglich"? Ist denn das Realistische an sich „nicht möglich"? Und schließt am Ende die „Möglichkeit" den „Realismus" von vornherein aus? — Wo ist der Ariadnefaden, der aus diesem Labyrinth von anscheinend kongruenten, in Wirklichkeit jedoch (vorausgesetzt, daß man dem eingangs angeführten Verdikt Glauben schenkt!) so sehr verschiedenen Begriffen der Ästhetik ins Freie führt?!

Definieren wir einmal: was ist „realistisch", und: was ist „möglich"? — Wenn der Künstler in seinem Werke die Wirklichkeit ungeschminkt, ungeschwächt wiedergibt, das substantielle wie essentielle Leben naturgetreu darstellt, oder um mich des populären Schibolets zu bedienen, das Tatsächliche porträtiert, so „wie es ist", dann klebt der Wir-von-Gottes-Gnaden-Kritiker auf dies Werk die Etiquette „realistisch", welche, nebenbei bemerkt, ebenso ominös ist, als z. B. Totenköpfe mit gekreuzten Knochen auf gewissen Medizinflaschen. — Realismus ist also die Nachahmung der Natur, des effektiven Seins. Der Realist stellt faktische Menschen dar, Menschen von Fleisch und Blut, mit genau denselben Gemütsbewegungen und Gedanken, wie es das Publikum ist, und je mehr seine Menschen den Menschen des wirklichen Lebens ähneln, desto echter, realistischer, desto künstlerischer ist sein Realismus. — „Möglich" ist alles das, was in der Wirklichkeit vorfallen kann, selbst wenn die Umstände darnach angetan sind, daß man das Eintreffen desselben mit voller Überzeugung leugnet. — Die Realität erscheint somit als wesentlicher Be-

ſtandteil der Wirklichkeit, ſie iſt mit dem Leben unauflöslich verbunden, ſo daß eins ohne das andere nicht gut denkbar ſein würde, die „Möglichkeit“ hingegen tritt intermittierend auf, ſcheinbar ohne Zuſammenhang mit dem eigentlichen Faktum, aber nie in direktem Widerſpruch mit demſelben. Während es jedoch nur eine einzige Realität gibt, ſtehen dem Künſtler ganze Reihen von „Möglichkeiten“ zur Verfügung. Er wird alſo ſich bemüßigt ſehen, unter den vielen Möglichkeiten diejenigen zu wählen, die mit der Realität ſeines Werkes im harmoniſchen Einklang ſtehen und dem Charakter der Perſonen, ſowie dem Weſen der Handlung nicht widerſtreben. Ein Werk, das gegen dieſe Forderung verſtößt, indem es Möglichkeiten ſchildert, die dem realiſtiſchen „Milieu“ zuwiderlaufen, iſt nicht realiſtiſch, mag auch ſonſt ſeine „Handlung“ bis aufs I-Tüpfelchen die Natur wiedergeben. Der oben angeführte Vorwurf: „Die Handlung iſt realiſtiſch, aber was da geſchildert wird, iſt nicht möglich“ hat einem echt-realiſtiſchen Werke gegenüber gar keine Berechtigung, denn falls die Grundlage, der Aufbau, die Charaktere, das Milieu, und was ſonſt noch dazu gehört, in allen Teilen realiſtiſch ſind, dann muß auch die Möglichkeit realiſtiſch, möglich ſein.

Eine kleine Reminiszenz, die uns zur Zurechtfindung vielleicht behülflich ſein kann: Hauptmann und Shakeſpeare, oder — um diverſe Götzendiener nicht zu verletzen — Shakeſpeare und Hauptmann, als Hauptvertreter zweier (laut offizieller Beſcheinigung) entgegengeſetzter Kunſt-Theorieen. Beide Dichter ſchildern ein Liebesgeſtändnis, welches jedenfalls der plaſtiſcheſte, typiſcheſte Ausdruck ihrer künſtleriſchen Überzeugung iſt und mit zum Schönſten gehört, was die Weltlitteratur in der Art der Liebesdichtung aufzuweiſen hat. Wie ſtellen ſich nun die beiden zu der aufgeworfenen Frage?

Den Vortritt hat das Königreich . . .

In der berühmten Balkonſzene (II. Aufz. 2. Auft.) geſtehen Romeo und Julia einander ihre Liebe, und zwar in jener Sprache, die nach dem Zeugnis eines deutſchen Dichters: „die Götter reden“, d. i. in Verſen, in wunderſchönen, ſchwunghaften, von Poeſie überſtrömenden Blankverſen. Da wimmelt es denn von ekſtatiſchen Metaphern, Metonymien, Synekdochen, graziöſen Apoſtrophen, zärtlichen Benennungen, liebeathmenden Interjektionen, ſentimentalen Schwüren ꝛc. Bald iſt Julia eine „holde Sonne“, bald ein dito „Engel“, dann wieder eine „teure

Heilige", Romeo dagegen ein „edler Falke", ein „holder Montague", ihm bringen ihre Augen „mehr Gefahr, als zwanzig Schwerter", ihre Stimme tönt „silberſüß gleich ſanfteſter Muſik", er wünſcht „der Handſchuh zu ſein auf ihrer Hand", fürchtet, daß „alles dieſes nur ein Traum" und ſchwört endlich „bei dem heiligen Mond, der ſilbern ſäumt der Bäume Wipfel", wogegen ihn Julia bittet, er möge bei ſeinem „edlen Selbſt, dem Götterbilde meiner Anbetung", den Liebesſchwur leiſten, ihre „Huld, die Liebe iſt grenzenlos, ſo tief, wie das Meer", ihr däucht es „zwanzig Jahre", bis ſie zu Romeo (nächſten Morgen „um neun") Botſchaft ſchicken könne, ſie möchte, ihr Geliebter wäre ein „armes Vöglein", das ſie „am ſeidenen Faden" nach Belieben hüpfen laſſen und zurückziehen dürfte, ſie würde ihn dann auch „gewiß zu tot hegen und pflegen". —

Dieſe Unterredung umfaßt ſchier 200 Verſe und iſt vom Anfang bis zum Ende von demſelben überſchwänglichen Ton getragen, der in den zitierten Worten und Wendungen ſich ausſpricht, in einem Ton, deſſen ſich kein Menſch in der weiten Welt ſeiner Geliebten gegenüber bedienen wird, ſelbſt wenn er noch ſo viel Phantaſie und poetiſche Schwungkraft ſein eigen nennt, in einem Ton, den auch in der Stunde höchſter Begeiſterung unter dieſen Umſtänden kein Dichter gebrauchen würde oder beſſer: gebrauchen könnte, da die Gefühle vorherrſchen und alles andere ſozuſagen erſticken, da ſelbſt dieſe Gefühle in überſtürzender Haſt aufeinander folgen, und weder die Denktätigkeit, noch auch das Sprachvermögen zur Beſinnung kommen laſſen, geſchweige Zeit zur Formulierung ſo wundernett ausgedachter Strophen und Figuren vergönnen. Und weiter: in der noch berühmteren Schlafzimmer-Szene (III. Aufz. 5. Auft.). Die Liebenden ſtreiten, ob es die Nachtigall oder die Lerche war, die da geſungen, ob ſie demnach ſcheiden müſſen oder noch beieinander bleiben können. Wieder ein halbes hundert herrlicher Verſe, die der Genius der Poeſie ſelbſt gedichtet zu haben ſcheint, wieder jene Sprache, deren ſich kein Menſch auf der weiten Welt bedienen wird, wenn er mit ſeiner Geliebten zuſammen iſt, ja, nicht bedienen kann, weil es die Empfindung im Augenblick nicht zuläßt. Selbſt der geiſtig-hochſtehende, genialſte Menſch iſt in Liebesſtunden von einer beſcheidenen Agilität des Geiſtes, oder genauer geſagt: er iſt nicht fähig, die ihn beſtürmenden Wonnegefühle in Worte zu kleiden, um wie viel weniger

in Verſe, und noch dazu, in ähnlich ſchwungvolle Verſe, wie die des Romeo! Kaum, daß er über Interjektionen, Wortfragmente, abgeriſſene Satzanfänge u. a. hinauskommt. Und wenn ſchon, ſo wird er infolge des inneren Sturmes vom Zehnten ins Hundertſte, vom Hundertſten ins Tauſendſte gelangen, keinen einzigen Gedanken zum vollen Ausdruck bringen, vielmehr ohne logiſchen Zuſammenhang bald da, bald dort aus der Maſſe der Vorſtellungen, die ihn umbranden, irgend eine, die nächſtbeſte herausgreifen; dieſe Liebesſzene wird demnach ganz das Gepräge eines eintönigen, im Gährungsprozeß befindlichen Chaos tragen und nicht das einer blanken, in tauſend und mehr Farben ſtrahlenden Facette, wie bei „Romeo und Julia".

Merkwürdigerweiſe hält man juſt dieſes Drama den Modernen gewiſſermaßen als Spiegel vor die Augen, wenn auf Liebesſzenen die Rede kommt, genau ſo, als ob man ſagen wollte: *das* iſt das Richtige, — *ſo* müßt ihr's machen, — das iſt realiſtiſch und poetiſch. — Hier befinden wir uns wieder einmal im Labyrinth der Äſthetik, das noch weit beängſtigender iſt, als das des Dädalus weiland. Realismus iſt die Nachahmung der Natur, die Reproduktion des Tatſächlichen — ſchildert nun wohl Shakeſpeare die Natur, ſo „*wie ſie iſt*"? Weiſt ſein Liebespaar die Merkmale eines natürlichen Liebespaares auf? — Nein! Shakeſpeare idealiſiert die Natur bis ins äußerſte, ſein Liebespaar ergeht ſich in logiſch aufgebauten, hochpoetiſchen Perioden oder (im Volksjargon) ſpricht wie ein Buch und kennt abſolut keinen elementaren Gefühlsausbruch, keine Natürlichkeit. Damit iſt aber auch *der Realismus dieſer Szenen begraben*. Wie ſteht es nun mit der „Möglichkeit"? Kann das vorkommen, was und wie es Shakeſpeare fixiert? Iſt es nicht ein Zugeſtändnis, das der Poeſie zu Liebe gemacht wird? Im Grunde ſind dieſe Fragen müßig, wenigſtens hier. Vom Standpunkt der Modernen aus gebricht es dieſem Drama beziehungsweiſe den Liebesſzenen an Realismus, — ob nun irgend eine Möglichkeit vorhanden iſt oder nicht, hat hier nichts zu bedeuten. Aber die Kritiker der älteren Ordnung ſcheinen ſich gerade auf die „Möglichkeit" dieſer Szenen zu ſteifen und glauben eben dadurch den realiſtiſchen Ruf des Dramas zu retten, noch mehr, den Naturalismus ad absurdum führen zu können. (Vgl. Bulthaupt, „Shakeſpeare und der Naturalismus" — Weimar 1893.) Sie überſehen dabei, daß die „Möglichkeit" eines waſchecht-realiſtiſchen Werkes

einzig und allein „realiſtiſch“ ſein muß, d. h. daß dieſe „Möglichkeit“ mit der Wirklichkeit nicht in Widerſpruch ſtehen darf, und daß dies in „Romeo und Julia“ durchaus der Fall iſt, wie jedermann wohl zugeben wird, der das Stück aufmerkſam lieſt oder anhört. Beſonders erwähnt ſei hier der 5. Auft. des 1. Aufz., wo Romeo ſeine nachherige Geliebte nach ein paar galanten Metaphern im feſtlichen Saale um den Hals nimmt und sans façon abküßt. Und Julia, die ihn noch nie geſehen hat, meint darauf artig: „Ihr küßt mit Kunſt.“ —

Vielleicht rührt daher der Glaube an Shakeſpeares Realismus; dieſe Szene hebt ſich ja infolge ihres Temperamentes von der Umgebung ſcharf ab, Temperament verbürgt jedoch immer noch nicht realiſtiſche Darſtellung. Die „Möglichkeit“ der erwähnten Szenen iſt nicht „realiſtiſch“ im wahren Sinne des Wortes, ſondern: poetiſch, oder wenn man ſchon will: idealiſtiſch. Der Dichter verdolmetſcht die Gemütserregungen, er ſetzt die Empfindungen in Worte, wie es etwa ein Komponiſt mit einem Gedichte tut, indem er durch Töne die Stimmung charakteriſiert, welche die Verſe wachrufen. In den Stunden des Zuſammenſeins verkoſten zwei Liebende unausſprechliche Wonnen. Ihre Lippen ſind zwar geſchloſſen, aber durch ihr Inneres rauſcht und brauſt ein mächtiger, elementarer Strom der ſchönſten und herrlichſten Gedanken, Bilder, Töne und Farben, dort flammt und lodert es in verzehrender Leidenſchaftlichkeit, dort feiert die Natur ihren heiligſten Feſttag. Stundenlang können zwei Liebesleutchen beiſammen ſitzen, ohne auch nur ein einziges Wörtchen zu ſprechen, ſie bedürfen deſſen gar nicht, weil ihre Seelen ein deſto eifrigeres und inhaltsvolleres Zwiegeſpräch führen. Dieſe geheimnisvollen und tiefſten Erſcheinungen des Innenlebens ſucht Shakeſpeare zu erklären, verſtändlich zu machen, zu veranſchaulichen, indem er ſein Liebespaar in muſikaliſchen Worten reden läßt, aber juſt daran erleidet er einen Schiffbruch. Er zerſtört durch die ſchwungvolle Sprache die realiſtiſche Illuſion des Zuſchauers. Der Dichter tritt in den Vordergrund; das Drama wird epiſch-lyriſch und nicht rein lyriſch, wie es hier der Fall ſein ſollte. Hier müßte Stimmungslyrik eintreten, aber nicht epiſcher Lyrismus oder im günſtigſten Falle: Gedankenlyrik! Hier müßten nicht blendende Tropen und Figuren zu finden ſein, ſondern ſchlichte Herzenstöne, nicht Effekte (natürlich nicht im theatraliſchen Sinne zu nehmen!), ſondern Affekte. In „Romeo

und Julia" zeigt ſich nicht die tropiſche Verſchlingung der Gefühle, die Nüancierung der Seele, der delikate Duft intimer Erregungen, welche ſich ſofort in den arkadiſchen Frieden erotiſcher Idyllik auflöſen —, hier akzentuieren ſich blos auserleſene Momente, Momente, die um des Effektes willen der Dichter wählte mit der Übergehung einer ganzen Menge von kleinen, aber deſto charakteriſtiſcheren Erſchütterungen des Innenlebens, — damit iſt ſelbſtverſtändlich keineswegs geſagt, daß „Romeo und Julia" nicht jenes Meiſterwerk iſt, als welches man es allgemein ſchätzt — gewiſſen „weiſen Thebanern" gegenüber muß das ausdrücklich bemerkt werden —, damit wird bloß die von der ſakroſankten Äſthetik der primären und ſekundären Formation aufgeſtellte Behauptung negiert: Shakeſpeares Drama iſt ein Muſter von Realiſtik und Möglichkeit.

Und nun zu Hauptmann, dem Apoſtel der ſogenannten „Moderne". Im „ſozialen Drama": „Vor Sonnenaufgang", dem jedenfalls realiſtiſchſten aller realiſtiſchen Dichterwerke, findet ſich eine Liebesſzene vor, die wohl der typiſcheſte Ausdruck der jungen Richtung ſein dürfte. Es iſt der bekannte, vielbewunderte und wohl auch vielgeſchmähte Auftritt, in welchem Loth und Helene einander ihre Liebe erklären (Ende des IV. Aktes). Das Pärchen redet in Proſa, in ganz alltäglicher Proſa, über deren ungewohnte Satzfügungen man ſich ab und zu die Zunge auskegeln könnte, wenn man eben nicht wüßte, daß im gewöhnlichen Leben die Sprache genau ſo barbaresk gehandhabt wird. Aber juſt dieſes Legère, dieſes Laissez-aller der Worte gibt dem Auftritt eine ebenſo reizvolle als tiefpoetiſche Phyſiognomie. Und was reden die Liebenden? Nicht minder Alltägliches — nichts von Sternen, Engeln, keine Metaphern, keine Überſchwänglichkeiten. „Sie haben ſo ſehr ſchönes und reiches Haar, Fräulein," ſagt Loth, und Helene beſchreibt hierauf die Qualität ihres Zopfes, um gleich darauf einer Penſionslehrerin zu gedenken, die infolge mangelnder Zähne ſtatt: „Tröſte, tröſte mein Volk!" „röſte, röſte mein Volk!" ſingt, und beide lachen über die unfreiwillige Komik der guten Schweſter Schmittgen.

Ehe es zum Angelpunkt des Ganzen, zum Geſtändnis, kommt, diktiert der Autor in Klammer:

Loth legt nochmals ſeinen Arm um ſie, zieht ſie feſter an ſich. Anfangs ſträubt ſie ſich ein wenig, dann gibt ſie ſich darein und blickt

nun mit freier Glückſeligkeit in Loths glücktrunkenes Geſicht, das ſich über das ihre beugt. Unverſehens, aus einer gewiſſen Schüchternheit heraus, küßt ſie ihn zuerſt auf den Mund. Beide werden rot, dann gibt Lot ihr den Kuß zurück, lang, innig, feſt drückt ſich ſein Mund auf den ihren. Ein Geben und Nehmen von Küſſen iſt eine Zeit hindurch die einzige Unterhaltung — ſtumm und beredt zugleich — der beiden.

Dem folgen etliche mehr geſeufzte als geſprochene Worte.

Loth: Lene — nicht? Lene, heißt du hier ſo?

Helene (küßt ihn . .): Nenn' mich anders . . . Nenn' mich wie du gern möcht'ſt.

Loth: Liebſte! . . . .

und wieder in Klammer:

Das Spiel mit dem Küſſetauſchen und Sich-gegenſeitig-Betrachten wiederholt ſich.

Und ſo geht es faſt ohne Unterbrechung fort. Kaum, daß ein zuſammenhängender Satz von den Lippen des Pärchens kommt, geſchweige denn: ein hochtrabendes Wort à la Romeo und Julia. Meiſt ſind es Anſätze zu Gedanken, Anläufe zu Sätzen, z. B.

Loth (Helenens Hand betrachtend): Du haſt eine ſo wunderhübſche Hand. (Er ſtreichelt ſie.)

Helene: Ach ja! — ſo . . . (Sie drückt ſich aufs neue in ſeine Arme) . . . .

Loth: Nein, weißt du, ich hab' nicht gelebt! . . . . bisher nicht!

Helene: Denkſt du ich? . . . Mir iſt faſt taumelig . . . taumelig bin ich vor Glück. Gott, wie iſt das — mir ſo auf einmal . . . .

Loth: Ja, ſo auf ein — mal . . . .

Helene: Hör' mal! ſo iſt mir: die ganze Zeit meines Lebens, — ein Tag! — geſtern und heut', — ein Jahr! gelt?

Loth: Erſt geſtern bin ich gekommen?

Helene: Ganz gewiß! — eben! — natürlich! . . . Ach, ach, du weißt es nicht 'mal!

Loth: Es kommt mir wahrhaftig auch vor . . . .

Helene: Nicht? — Wie 'n ganzes, geſchlagenes Jahr! — Nicht? — (halb aufſpringend). Wart! . . . Kommt — da nicht . . . (Sie rücken auseinander) . . . . Ach, es iſt mir auch — egal. Ich bin jetzt mutig. (Sie bleibt ſitzen und muntert Loth mit einem Blick auf, näher zu rücken, was dieſer ſogleich tut.)

Faſt hinter jedem Worte, hinter jedem Satzfragment ziehen ſich lange Reihen von Punkten oder Gedankenſtrichen hin, und der Phantaſie und Mimik des Schauſpielers iſt ſchier endloſe Freiheit gegeben. Zehn,

fünfzehn, zwanzig, dreißig Punkte füllen die Lücken, ſo daß jene Seiten (80—87) viel eher einer Partitur oder einer Sternkarte als einem gewöhnlichen Buchtexte gleichen. Und zwiſchenhin kommandiert der Autor ganz lakoniſch: „Küſſe.“ — Hier noch ein Zitat: Das Geſtändnis. Bei Shakeſpeare wird der „ſilberne Mond“ zum Zeugen angerufen, hier jedoch? —

Loth (ſie innig küſſend): Liebes, edles Geſchöpf!.....

Helene: Haſt du mich wirklich lieb?.... Wirklich?.... Wirklich?

Loth: Wirklich.

Helene: Sag' hundertmal wirklich!

Loth: Wirklich, wirklich und wahrhaftig.

Helene: Ach, weißt du! du ſchummelſt!

Loth: Das wahrhaftig gilt hundert wirklich.

Helene: So!? wohl in Berlin?

Loth: Nein, eben in Witzdorf.

Helene: Ach, du!..... Sieh meinen kleinen Finger an und lache nicht.

Loth: Gern.

Helene: Haſt du außer dei—ner er—ſten Braut noch andere ge.....? Du!!! Du lachſt.

Loth: Ich will dir was im Ernſt ſagen, Liebſte, ich halte es für meine Pflicht.... Ich habe mit...

Helene (ſchnell und haſtig auffahrend, drückt ihm den Mund zu): Um Gott...! ſag mir das einmal — ſpäter — wenn wir alt ſind..... nach Jahren — wenn ich dir ſagen werde: Jetzt — hörſt du! — nicht eher!

Loth: Gut, wie du willſt.

Helene: Lieber, was Schönes jetzt!.... Paſſ' auf: Sprich mir mal das nach:

Loth: Was?

Helene: Ich hab' dich —

Loth: Ich hab' dich —

Helene: Und nur immer dich —

Loth: Und nur immer dich —

Helene: Geliebt — geliebt Zeit meines Lebens —

Loth: Geliebt — geliebt Zeit meines Lebens —

Helene: Und werde nur dich allein Zeit meines Lebens lieben.

Loth: Und werde nur dich allein Zeit meines Lebens lieben, und das iſt wahr, ſo wahr ich ein ehrlicher Mann bin.

Helene (freudig): Das hab' ich nicht geſagt...

Loth: Aber ich. (Küſſe).....

Helene (ſummt ganz leiſe): Du, du liegſt mir im Her—zen.....

Es iſt zweifellos überflüſſig, auch hier wieder die Frage aufzunehmen: iſt das realiſtiſch? iſt das möglich? Selbſt derjenige, der ſich in Loths und Helenes Lage nicht befunden, wird wiſſen, daß in der Wirklichkeit ein Liebespaar ſich um kein Haar beſſer beträgt und um nichts zuſammenhängender redet. Die Natürlichkeit, das Tatſächliche iſt hier ſo dargeſtellt, daß es exakter wohl kaum geſchehen könnte. Nirgendwo ein Widerſpruch zwiſchen „Realismus“ und „Möglichkeit“, vielmehr beides im innigſten, unauflöslichſten Zuſammenhang, wie es eben die Theorie erheiſcht. Nirgends eine Fuge, wo ſich etwa der Zweifel einbohren könnte, ſelbſt nicht in Bezug auf das Poetiſche, das dort (bei Shakeſpeare) eine ſo große, um nicht zu ſagen: ungebührliche Rolle ſpielt und blendet. Die Poeſie dieſer Szene iſt weit natürlicher, unmittelbarer, von Herzen zum Herzen gehender, ſie wendet ſich direkt an das Gemüt, während die des Shakeſpeare infolge ihres majeſtätiſchen Faltenwurfes, ihres außergewöhnlichen Schwunges dem Zuſchauer höchſtens Bewunderung abnötigt. Das Herz geht dabei leer aus. Hier verſtummt oder ſtammelt der Autor, da ſeine Perſonen nachweislich ebenfalls verſtummen oder ſtammeln, dort jedoch ſpricht der Autor, und zwar ununterbrochen, in den herrlichſten Bildern und Wortfügungen, die ein begnadeter Dichter erſinnen kann, er ſchwelgt in üppigen Sprachgenüſſen und wirft eine koſtbare Perlenſchnur um die andere in die Menge der Zuſchauer. Hauptmann gibt ſich ſchlicht, einfach, Shakeſpeare tritt mit dem Prachtpomp eines Nabob auf; bei erſterem reden die Liebenden ihre eigene Sprache, bei letzterem jedoch die Sprache des Dichters und ſomit nicht aus ihren, ſondern aus ſeinen Empfindungen heraus. Shakeſpeare charakteriſiert nur einzelne auserleſene Momente des erotiſchen Begehrens (allerdings in ſeiner Sprache), Hauptmann hingegen läßt den ganzen Prozeß an unſeren Blicken vorüberziehen und zwar: korrekt nach der Natur. Shakeſpeare verknüpft dieſe Momente zu einem ununterbrochenen, in ſich zuſammenhängenden Ganzen, Hauptmann teilt in richtiger Erkenntnis des effektiven Lebens den Vorgang abwechſelnd in ſtummes Spiel und leidenſchaftliche Gefühlsausbrüche, manifeſtiert durch Gedankenfragmente, Interjektionen u. a., und dies allein iſt „realiſtiſch“ und „möglich“ zu gleicher Zeit. Hier handeln eben „Menſchen“, dort aber „Perſonen“, hier iſt „Puls“, dort nur „Schwung“.

Aber, ſagen die Äſthetiker der primären und ſekundären Formation, iſt ein Vorgehen wie das des Hauptmann, ein ſo ängſtliches Porträtieren

der Wirklichkeit, ein korrektes Wiedergeben des verliebten Gestammels und der alltäglichen Wendungen — künstlerisch? Diese Phrase bildet den letzten Anker, die letzte Hoffnung der schiffbrüchigen A. H.-Kritik. Sie ist der eiserne Bestand des Proviants wie der Munition, der nur in alleräußerster Notlage, dann aber mit gewissem Erfolg, verwendet wird. Eine Klarstellung des „Künstlerischen" ist ja in Wirklichkeit nicht vorhanden, wenigstens keine, die alle Teile befriedigen könnte — darum der sichere Erfolg. Das „Künstlerische" ähnelt in vieler Beziehung dem griechischen Feuer, mit dessen Hilfe das oströmische Reich sich durch geraume Zeit auf den gichtischen Beinen erhielt. Die Bestandteile der Mischung kennt man so ziemlich, über die Prozentsätze jedoch ist man gänzlich im Unklaren. Wenn also irgend jemand daherkommt und mit Siegesgewißheit sagt: „Die Liebesszenen in ‚Vor Sonnenaufgang' sind trotz allem nicht künstlerisch, die in ‚Romeo und Julia' hingegen trotz allem echt-künstlerisch", — so kann man darüber nur die Achseln zucken; ein Gegenbeweis ist hier platterdings unmöglich. Kabinetsfragen lassen sich eben nicht lösen.

So viel steht fest: das Künstlerische hat noch niemand in Pacht genommen, und die sogenannten „Idealisten" können keine Konzession vorweisen, die sie allein ermächtigt, dem Publikum diesen Nektar auszuschänken. Weiter: die verschrieenen Realisten und Naturalisten sind weit konsequentere Anhänger des Ideals, als sich die ästhetische Schulweisheit jemals träumen läßt, denn ihr Ziel: die Wiedergabe des Lebens mit all seinen Farben- und Ton-Nüancen ist und bleibt schließlich doch nur ein pium desiderium.

Karl Bleibtreu.

This is a man!
(Shakeſpeares Cäſar.)

I.

Ja, das iſt er, ein Mann im edelſten Sinne des Wortes, vom Scheitel bis zur Sohle, einer von den wahrhaft Großen, die uns wieder einmal nach ſo vielen byzantiniſchen Jammerſeelen mit Recht ſtolz machen auf unſer Volk und die weit über die bunten Grenzpfähle hinaus Achtung und Geltung dem deutſchen Adlergeiſte verſchaffen, als ſeine einzigen, echten, angeſtammten Vertreter. In ihm zeigt ſich ſo recht das deutſche Weſen: neben einem erſtaunlichen, gründlichen Wiſſen auf den verſchiedenartigſten Gebieten überwältigende Geſtaltungskraft und bei einem divinatoriſchen Blick genialer Inſtinkt für künſtleriſche Feinheiten.

Bei der Fülle von Werken, die wir ſeiner bewunderungswürdigen Schaffensluſt verdanken, wird es verhältnismäßig ſchwer, von ſeiner Bedeutung für das deutſche Schrifttum in einem Artikel ein Bild zu entwerfen. Hiezu würde kaum ein Werk von mehreren Druckbogen reichen. Ich möchte demnach feſtgeſtellt wiſſen, daß es unter ſotanen Umſtänden nicht in meiner Abſicht liegen kann, eine erſchöpfende Würdigung Karl Bleibtreus zu geben, ſondern höchſtens eine Vorarbeit zu einer ſolchen. Mir liegt es vor allem am Herzen, die Leſer über Bleibtreu zu orientieren und ſie mit dem ausdrucksvollſten und ſonder allen Zweifel intereſſanteſten Charakterkopf der zeitgenöſſiſchen Schriftſtellerwelt in nähere Fühlung zu bringen.

Bleibtreus Auftreten in der Litteratur fällt in die Zeit der vollſtändigen Verſandung der deutſchen Poeſie. An Stelle der inneren Glut war eine ſchier unheimliche Formvollendung getreten und das Ethos erſetzte man durch ein oft genug hohles Pathos. Von einer perſönlichen Note, einer individuellen Färbung, eigener Auffaſſung war faſt nichts zu ſpüren, Gedanken und Gefühle, Form und Inhalt athmeten die gleiche Heyſeſche Abgeklärtheit, ein und dasſelbe konventionelle Arom, das mit

der Langeweile ſehr nahe verwandt iſt. Wie die Idylle dieſer litterariſchen Kinderſtube in Brüche ging, iſt männiglich bekannt. Dem bleichſüchtigen Dämchen Litteratur wurden die ſchlappen Adern mit jungem Blut vollgepumpt. Vor allem gebührt Bleibtreu das neidenswerte Verdienſt, ein erſter Kämpfer der litterariſchen Diſſidenten geweſen zu ſein und ſomit zur Geſundung unſeres Schrifttums beträchtlich beigetragen zu haben. („Die Revolution der Litteratur.") Als Leiter des „Magazin für Litteratur", das er ſpäter zu Gunſten der von M. G. Conrad gegründeten „Geſellſchaft" aufgab, hat er neben unbeugſamer, zielbewußter Verfechtung ſeiner reformatoriſchen Grundſätze eine ganze Reihe von neuen Männern entdeckt, von denen mehr als einer — ich nenne nur Detlev von Liliencron — zu litterariſchen Ehren gelangt iſt.

Dies zu betonen, erſcheint notwendig, zumal weil es auf Bleibtreus von Feinden, wie von ſogenannten „guten Freunden" ſtark verfälſchten Charakter ein helles Licht wirft und ihn keineswegs als den Selbſtling zeigt, als den ihn dieſe und jene Kliquen in unverſchämteſter Weiſe verſchreien. Gewiß, Bleibtreu fühlt ſich und bringt dies zum Ausdruck — warum auch nicht? „Brave freuen ſich der Tat!" Sich zu fühlen und den andern zu ſagen: „Das bin ich!" iſt ſchon das gute Recht, unter Umſtänden ſogar die Pflicht eines jeden, der ſeine Sache verſteht, um wie viel mehr eines genialen Schöpfers und Geſtalters, wie es Bleibtreu unzweifelhaft iſt!

Seine Lyrik zeigt den bei Bleibtreu ſtets vorhandenen elementaren Zug ins Großartige am deutlichſten. Von den Gedichtbüchern („Lyriſches Tagebuch" 1885, „Welt und Wille" 1886, „Lieder aus Tirol" 1888 und „Kosmiſche Lieder") iſt das letztgenannte „Kosmiſche Lieder" ein kleines ſchmales Büchlein, aber das weitaus bedeutendſte und gleichzeitig eines der hervorragendſten deutſchen Lyrik-Bücher des XIX. Jahrhunderts. (Erſchienen 1890.) Mit der landläufigen Lyrik hat es freilich nur die Bezeichnung „Lyrik" gemein. Der Vorwurf iſt, wie ſchon der Titel des Buches ſagt, kosmiſcher Natur. Werden und Vergehen von Landen, Städten, Völkern und Einzelweſen — führt der Dichter in großgeſchauten, dantesken Bildern an uns vorüber, ihm iſt die Vergänglichkeit „nur ein Symbol", das Leben „nur ein Durchgang zum großen Geiſt" und der Tod „ein Gruß des Morgenlichts", das die Pforte bricht, die uns von der Freiheit ſcheidet. Es ſind gedankenſchwere

Rhythmen, voll innerer Glut und Formvollendung, wie folgendes Beispiel lehrt (XXIX.):

O Unraſt, Unraſt! Sieh', wie rings das Meer,
Das ſeinen Buſen frech dem Mond entblößt,
Wogend und ächzend in Begier und Groll
Sich nach der Sterne ſchleierloſer Schönheit,
Wie eine Seele nach Vollendung ſehnt!
Der Sommer fliegt wie ein Erröten haſtig
Über der Erde Antlitz und verweht.
Der Regen praſſelt wild und toll hernieder,
Die reuigen Winde jammern tief und ſchwer,
Und dieſer ewige Planet der Pein
Nie Ruhe koſtet. Eine Welt des Wahnſinn's,
Rollt durch die Tiefen er der Ewigkeit.
Wir ſäen und wir werden nimmer ernten,
Und unſer Leben iſt nur ein Nachtwachen,
Oder ein Traumbild zwiſchen Schlaf und Schlaf,
Des Licht's gefunder Schatten iſt die Nacht,
Des Todes Schatten aber iſt das Leben.
Wir drehen uns im ſelbſtumgrenzten Kreis
Gemeiner Freuden und gemeiner Leiden,
Und unſer Erdball iſt ein Spielball nur,
Dahingeſchleudert, wirbelnd durch den Abgrund.

Die herbe Kraft der Sprache — von oberflächlichen Kritikern als „Unbeholfenheit" hingeſtellt — gibt dem einfachen, aber deſto größeren Inhalt einen ganz eigenartigen Reiz. Vgl. auch (V.)

Himmliſch gute Geiſteraugen ſchau'n herab vom Sternenplan,
Wo die Wüſtenei von Theben ihr Geheimnis aufgetan.

Auf der Welt von Steinkoloſſen, die in Größe unterging,
Wimmelt heut' ein kümmerliches Zwerggeſchlecht im Höhlenring.

Noch in ewiger Starrheit thronen Götter auf granit'nem Stuhl,
Opfer heiſchend aus der Erde eklem Krokodilenpfuhl.

Doch wo fromme Eremiten mit dem Kreuze hier gewohnt,
Heut' der Halbmond über Hütten auf dem Minarete thront.

Hier verhallt der Menſchlein Zanken an der Tore Marmorknauf
Und der Teppich der Geſchichte rollt ſich wie am Webſtuhl auf.

Wir ſind all' die gleichen Kinder aus dem gleichen Armenhaus,
Ein Geſchlecht verſchlingt das andre, der Vernichtung Leichenſchmaus.

Durch ein geiſterhaftes Theben irren alle wir verwaiſt,
Nur ein Durchgang iſt das Leben, Durchgang nur zum großen Geiſt.

Was dieſen Gedichten ganz beſonderes Gepräge und bedeutenden Reiz verleiht, iſt das myſtiſche Element, das aber nicht — wie anderwärts ſo oft — ſozuſagen nur eine Etikette bildet, ſondern mit dem Inhalt organiſch verwachſen erſcheint. Eines der ſchönſten Gedichte iſt das nachfolgende, im Buche mit LXVIII. bezeichnet:

Rings ademlos die Waldesnacht,
Kein Rauſchen durch die Wipfel ſchwebt.
Des Mondes unverhüllte Pracht
Der Berge nackte Stirn umwebt —
Dies eure Lieblingsſtunden, Viſianen!
Steigt denn herab van euren Ätherthranen!

Des Schlafes mahnumkränzter Stab
Lullt alles Lebende in Traum.
Sa ſchüttle denn im ſtillen Grab
Den Moder van des Mantels Saum!
Steig auf, du Todesbraut, laſſ' dich beſchwären,
Der dich zum Hades ſandte, will dich hären.

Das Zauberwort die Erde traf,
Sie lebt, Unirdiſches iſt nah.
Gen aben ſtrebt's aus ewigem Schlaf,
Und die man rief, ſchan iſt ſie da,
Die bleiche Stirn geſchmückt mit gold'nem Bande,
In weißem ratbeträuſeltem Gewande.

Ein dünner Silberſchatten nur,
Wie eine Silberſäule ſtand
Sie auf der mondgeküßten Flur
Auf einer Marmorſäule Rand.
Die Blätter ſchauderten in weiter Runde.
Wie Regen rinnt, eintönig rinnts's vom Munde:

Wo deines Helmes roter Roßſchweif wehte,
Da grüßten ihn der Freiheit Dankgebete.
Als auf Platääs Blachfeld blutumwittert
Dein Renner jagte, haſt du nicht gezittert.

Heut' höre du Kronions Wetter grollen!
Verräter! himmelhoch den Donner rollen!
Pauſanias, dem Dunkel wird es tagen
Und tiefverſcharrte Schuld wird dich erſchlagen.

Weit ſchlichter in Form und Inhalt ſind die „Lieder aus Tirol“, die in ähnlicher Weiſe wie das „Lyriſche Tagebuch“ Landſchaften und Gefühle zum Gegenſtande farbenprächtiger Schilderungen

Carl Bleibtreu.

haben. Zumal wäre der Liederkranz „Der Liebesdichter von Tirol“, deſſen Held der ritterliche Sänger Oswald von Wolkenſtein iſt, beſonders hervorzuheben. Das „Lyriſche Tagebuch“, eines der früheſten Bücher Bleibtreus, enthält neben lyriſchen Gedichten der eben geſchilderten Art

eine Reihe von wunderbar plaſtiſchen „hiſtoriſchen Hieroglyphen“, wie der Dichter die an Geſchichtliches anknüpfenden Dichtungen nennt. So „Eiſerne Kreuzritter 1813“, eine Charakteriſtik des Marſchalls Vorwärts, dann „Letzte Begegnung“ (St. Juſt und Hoche), „Die ſchwarze Bande bei Pavia 1525“ u. a.

Der Lyriker Bleibtreu hat bisher nicht das geringſte Verſtändnis ſowohl beim Publikum, als bei der Kritik gefunden. Mag einerſeits die Gedankentiefe des Inhalts ſchuld daran ſein, andererſeits die ihrer Herbigkeit wegen ungewohnte Form — immerhin iſt dies eine betrübende Tatſache, die geeignet iſt, auf die litterariſche Bildung unſerer Zeit ein ungünſtiges Licht zu werfen. Gewiß ſtellt Bleibtreu in ſeinen Gedichten im Vergleich zu den landläufigen Goldſchnittlyrikern nicht geringe Anforderungen an den Leſer, aber das däucht mir eben das Merkmal echter, großer Kunſt: großen Inhalt in großer Form zu geben! Darin ruht das Geheimnis der Unſterblichkeit. Das Kleine, Tändelnde, das der Maſſe ſchnell vertraut wird, es vergeht ſpurlos beim Anſturm der Zeitenwogen, indes der Tempel von Luxor, die Grotte von Ellora und der Palaſt von Khorſabad nach tauſend Jahren ebenſo ſtark und ſtolz aufragen werden, wie vor tauſend Jahren und die Bewunderung der Nachkommen in gleicher Weiſe erwecken wie jene der Vorfahren.

II.

Von Bleibtreus Dramen, die in poetiſcher Hinſicht jedenfalls am hervorragendſten ſind und unſeren ganz beſonderen Anteil erwecken, iſt ſeinerzeit eine dankenswerte Geſamtausgabe erſchienen, worin wenigſtens die zumeiſt charakteriſtiſchen vertreten ſind.*) Dieſe Ausgabe enthält vor allem die beiden Byron-Dramen (das Jahr 1900 brachte ein weiteres): „Lord Byrons letzte Liebe“ und „Seine Tochter“. Bleibtreu hat in dieſen Dramen ſeinem Liebling Byron ein poetiſches Denkmal herrlichſter Art geſetzt, ohne zu Schönfärberei und Schönrednerei zu greifen, wie dies unter ähnlichen Umſtänden zumeiſt der Fall zu ſein pflegt.

*) Dramatiſche Werke von Karl Bleibtreu, 3 Bände, W. Friedrich, Leipzig, ſpäter Herm. Coſtenoble, Jena.

Chronologiſch geht das zuletzt (1900) erſchienene Drama „Byrons Geheimnis"*) voran. Bleibtreu hat ſich darin die noch immer nicht ganz geklärte Epiſode aus dem Leben des „Dichter-Lords" zum Vorwurfe genommen, welche die ſeinerzeit ſo viel und heftig beſprochene Scheidung von ſeiner Gattin Lady Annabell Milbanke begründet hat und der Anknüpfungspunkt zu einer Reihe einerſeits alberner, andererſeits nichtswürdiger Klatſchereien wurde, zu denen zumal die perverſe Phantaſie der Beecher-Stowe die „feinſte Marke" lieferte. Der deutſche Dichter baut das Drama auf ſeiner eigenen, intereſſanten Hypotheſe auf, die er in ſeiner vorzüglichen „Geſchichte der engliſchen Litteratur" ausführlich begründet und die man wegen ihrer inneren Glaubwürdigkeit eine Tatſache nennen könnte. Den ſpröden, für ein Drama ſcheinbar wenig ergiebigen Stoff hat Bleibtreu in einer Art und Weiſe behandelt, die man nur mit einem Ausdruck bezeichnen kann: genial. Man leſe doch nur den packenden, an dramatiſchem Leben ſo unendlich reichen Auftritt, in dem Lady Byron bei der Unterredung mit einer „Unbekannten" Schritt für Schritt hinter das Geheimnis ihres Gatten kommt, oder jenen zwiſchen dem Anwalt der Lady: Luſhington und dem Freunde Byrons: Trelawney, wo der eine die Urſache der Scheidung zu verſchleiern, der andere hingegen zu entſchleiern ſucht, dann die Szene zwiſchen der geſchiedenen Gattin Byrons und deſſen Schweſter Auguſta Leigh, ſowie den grandioſen fünften Aufzug mit ſeiner ungemeinen Einfachheit, der in Miſſolunghi, am Sterbebette Byrons ſpielt, wo der Tod die Enthüllung des Geheimniſſes verhindert. Von guten Schauſpielern dargeſtellt, müßte dieſes Drama hinreißend wirken, wie ſelten das eines modernen Dichters. Charakterdarſtellern müßte es geradezu ein Vergnügen bereiten, die prachtvollen Charaktere greifbar zu geſtalten auf jenen Brettern, die dereinſt die Welt bedeutet haben. Und ich bin auch feſt davon überzeugt, daß die Erwerbung dieſes Stückes für die deutſche Bühne eine litterariſche Tat zu nennen wäre, die nicht nur Ehre, ſondern auch Erfolg brächte, Dinge, die ein richtiger Theaterdirektor ſtets zu brauchen weiß.

Das erwähnte Drama „Lord Byrons letzte Liebe" ſpielt in der Zeit zwiſchen dem 4. und 5. Akte des eben beſprochenen und behandelt das Verhältnis zwiſchen Tereſa Guiccioli und Lord Byron. In

*) Th. Schröters Verlag, Zürich und Leipzig, 1900.

meiſterhafter Weiſe verſteht es Bleibtreu, dem ſcheinbar ſo ſpröden Stoff nicht nur poetiſche Reize abzugewinnen, ſondern ihn auch dramatiſch ungemein wirkſam zu geſtalten, wie ja überhaupt Bleibtreus dramatiſche Kunſt zahlreiche techniſche Treffer aufweiſt. Aus der Reihe von vorzüglichen Charakteriſtiken ſticht, wie ſelbſtverſtändlich, Lord Byron hervor. Zuerſt ein blaſierter Dandy wächſt er allgemach zum Helden empor, ähnlich wie Sardanapal, der Hauptheld in ſeinem eigenen Drama gleichen Titels. Er überwindet die „alte Schwäche des Dichters, die Furcht vor der Tat" (der Gegenſatz zwiſchen dem Kunſthelden und Tathelden gehört zu Bleibtreus Lieblingsvorwürfen) und verläßt Tereſa und Italien, das Land „wollüſtiger Träume", um Hellas die Freiheit mitzuerkämpfen. Aber die mächtige Perſönlichkeit des großen Toten wirkt mit unvermindertem Zauber auf alle, die ihm während des Lebens nahegeſtanden. Seiner in tiefſter Unkenntnis oder eigentlich: Mißkenntnis des genialen Vaters auferzogenen Tochter Adah wird er zum Schutzgeiſt und wahrt ſie vor Schuld und Reue. Was ſie vorher unbewußt geweſen, wird ſie nun in Wirklichkeit: „Seine Tochter".

Mit beſonderer Liebe hängt Bleibtreu an den großen Charakteren, an titaniſchen Naturen, wie Byron, Napoleon und Cromwell, als deren vorzüglichſter Kenner und tiefgründigſter Schilderer er mit vollem Rechte gilt. Selbſtverſtändlich mußte es ihn mächtig reizen, neben den Kunſthelden auch die Tathelden plaſtiſch zu geſtalten und vor den Augen des Leſers entwickeln zu laſſen. Hieher gehören die Dramen „Ein Fauſt der Tat" und die Revolutionstrilogie „Das Halsband der Königin", „Weltgericht", „Schickſal". In der Mitte zwiſchen dieſen und den Byron-Dramen ſteht „Der Dämon", das beſte, was Zeitkolorit und Charakteriſtik der Perſonen anbetrifft: geradezu einzig daſtehende Drama der Renaiſſance, das wir beſitzen. Der Angelpunkt iſt der Sohn Papſt Alexander VI., Ceſare Borgia, der Vorkämpfer für die Einigung Italiens unter einem Oberhaupte. Durch die Eiferſucht der Kleinſtaaten einerſeits und den Haß der Barone andererſeits werden ſeine Pläne vernichtet, lebens- und tatenmüde ſtirbt er durch das „Gift der Borgia", aber zugleich mit der reichen Erbin Maria von Urbino, die er teils durch Drohungen, teils durch patriotiſche Vorſtellungen hiezu bewegt. (Maria iſt mit einem der Werwölfe Italiens: Orſini verlobt; die Heirat würde alſo aufs neue den Trotz der Adelsſippen verſtärken und Italien aber-

mals zum Spielball ihrer Launen machen.) Neben Ceſare, dem wie aus Bronze gegoſſenen Charakter, zugleich Staatsmann, Krieger und Kunſtkenner, ſehen wir die Tochter Papſt Alexander VI., Lukrezia Borgia, die in den Künſtlern zumeiſt die Männlichkeit ſchätzt, dann Vittoria Colonna, Michele Angelo, Leonardo da Vinci, Rafael und den Proveditore der florentiniſchen Republik, Meſſer Niccolò Macchiavelli, alle mit gleicher Sorgfalt bis ins kleinſte charakteriſiert.

Die volle dramatiſche Wucht, über die Bleibtreu in ſo ungemeinem Maße gebietet, entlädt ſich in den Revolutionsdramen: „Das Halsband der Königin", „Weltgericht" und „Schickſal" (in dritter Bearbeitung unter dem Titel: „Der Übermenſch"). Das erſtgenannte führt uns an den Hof Ludwig XVI.; oder eigentlich: Maria Antoinettes in die Geſellſchaft des Rohan, Artois, Lamotte u. a. Aber in das Glitzern und Glimmern der Girandolen fallen bereits nächtige Schatten und in das galante Zwitſchern und geiſtreiche Wortgeplänkel miſcht ſich ein dumpfes Dröhnen — das Weltgericht iſt gekommen. Nun ſchreiten auf ehernem Kothurn die Heroen jener wildbewegten Zeit an uns vorüber. Wenn es einem Dichter gelungen iſt, den ungeheuren Stoff zu bewältigen und dramatiſch zu geſtalten, ſo iſt dieſer Dichter: Bleibtreu. Mit ſcharfem Griffel zeichnet er die aus dem ſtürmiſchen Gewoge auftauchenden Charakterköpfe der Revolutionsmänner und haucht ihnen wirkliches Leben ein. Zuletzt hebt ſich aus dem tollen Hexenſabbath ein wie aus Bronze gegoſſenes Haupt empor: der korſiſche Nornengünſtling, deſſen kometengleichen Aufſtieg das Drama „Der Übermenſch" ſchildert. Man muß in der dramatiſchen Weltlitteratur lange ſuchen, ehe man etwas findet, das dieſem Drama an die Seite geſetzt werden könnte, zumal was die Schilderung des dämoniſchen Ehrgeizes betrifft. Hier offenbart ſich Bleibtreus Genie am klarſten und überwältigendſten.*)

Einen anderen Tathelden, deſſen Charakter gegenüber dem des Napoleon weit verwickelter erſcheint, ſtellt das Drama „Ein Fauſt der Tat" in den Mittelpunkt der Handlung. Es iſt Oliver Cromwell im Kampfe gegen König Karl I. Die außerordentlich ſchwierige Aufgabe,

*) Die Revolutionsdramen wurden unter den Titeln „Die Freimaurer" und „Weltgericht" im Wiener „Raimundtheater" mit ſchönem Erfolg aufgeführt. Wie ſchandbar ſich die „Kritik" hiebei benommen hat, mag ſpäter einmal beſprochen werden.

dieſen merkwürdigen Charakter darzuſtellen, ohne ſich in ebenſo weitläufige als dürre und für ein Drama gefährliche geſchichtlich-politiſche Auseinanderſetzungen zu verlieren, hat Bleibtreu in dieſer Arbeit glänzend gelöſt, ja, ich wage offen zu behaupten, daß man den geſchichtlichen Cromwell erſt dann begreift und verſteht, ſo man Bleibtreus Drama geleſen hat. Neben der Geſtalt des Cromwell hebt ſich zumal die König Karl I., des vom Gottesgnadentum bis in die innerſte Faſer durchdrungenen und darum kein Mittel ſcheuenden Autokrators ebenſo ſcharf als fein gezeichnet ab. Nicht minder weiß der Dichter die verſchiedenen Parteimänner, die Royaliſten, Presbyterianer und Independenten zu zeichnen und ſo ein porträttreues Bild von den Unterſtrömungen der Zeit zu geben, über die uns die Geſchichtsſchreibung wenig ſagt und das Wenige in ungenießbarer Form.

Das Problem: „Volk und Vaterland", das in den Dramen „Der Dämon" und „Ein Fauſt der Tat" mehr oder minder die Triebfeder bildet, beherrſcht zumal das Schauſpiel „Harold der Sachſe", ohne Zweifel das geſchloſſenſte und dramatiſcheſte unter Bleibtreus Dramen. Zugleich auch dasjenige, das wohl eben darum am mächtigſten mit ſich reißt. Gewaltigere Töne, das Vaterlandsgefühl, die National-Idee zu verherrlichen, lebhaftere Farben darzuſtellen, wie die Kraft des großen, kühnen Einzelmenſchen unter dem Banne eines erhabenen Gedankens gigantiſch emporwächſt, hat nur ſelten ein Dichter geſunden. Ich verweiſe vor allem auf die letzten Auftritte des 4. Aufzuges, deren Großartigkeit jeder anerkennen muß, der ſich noch Sinn für echte Kunſt bewahrt. Wie klein, wie unendlich klein erſcheinen daneben die Werke der zeitgenöſſiſchen Tiftler und Grübler, die jedes Fiberchen gleichſam in die Uratome zerlegen und darüber in ellenlangen Subtilitäten klugſchwätzen, mit leerem Kopf und ödem Herzen, lauwarmes Waſſer in den Adern, verkrüppelt an Leib und Seele. Hier könnt ihr, überweiſe Theaterlenker und Kunſthenker, nach lauterem Golde ſchürfen, das nicht einmal gemünzt zu werden braucht. Zumal dem Direktor unſeres Burgtheaters würde es gar nichts ſchaden, wöchentlich wenigſtens einen ſeiner Bierabende im Löwenbräu zu opfern, um Bleibtreus Dramen vorzunehmen, aus denen er erſehen dürfte (geſetzt, er beſitzt noch dieſe Fähigkeit!), daß es noch andere, ganz andere, wirkliche Dramatiker gibt, als ſeine Schützlinge, die in allen ihren Stücken nicht ſo viel Können offenbaren, als

Bleibtreu in einer einzigen Szene. Und wenn er ſein ungewöhnliches Beharrungsvermögen überwunden haben wird, dann — ja dann wird das Publikum

Auf dem Schaugerüſte einen Löwen ſchau'n,
Wo man heut' nur ſchäbige Kater ſchleichen ſieht und miau'n.

Oder noch Schlimmeres, wie ein flüchtiger Blick auf den Spielplan lehrt. — Aber Bleibtreu gehört einerſeits zu keiner Klique und iſt nicht ſo ſehr der Scham bar, nach berühmtem Muſter einen Theatermann ſo lange ſchlecht zu machen, bis dieſer in ſeiner Verzweiflung deſſen Stücke aufführt, um endlich einmal Ruhe zu haben, zudem beſitzt er Feinde mehr als genug, wie ſolche eben jeder tüchtige Menſch beſitzt. So wird alſo auch Freund Bleibtreu nicht „daran" kommen, zum nicht geringen Schaden der deutſchen Schaubühne und der deutſchen Schauſpielkunſt, und die Vertrottelung dieſer beiden wird dank dem heißen Bemühen obgenannter Kater rüſtig weiter fortſchreiten!

Das Schauſpiel „Karma", im September 1900 auf dem Wiener Stadttheater zum erſtenmale aufgeführt, iſt eine der reifſten und gedankenvollſten Dichtungen der Gegenwart. Den treibenden Beweggrund bildet die altindiſche Lehre vom Karma, das iſt von der Vorbeſtimmung jeder Weſensart im unabänderlichen Ring der Dinge. Das Stück erfordert, ſchon wegen der wahnſinnig ſtupiden Art und Weiſe, wie die Mehrzahl der Kritiker darüber geſchrieben hat, eine eingehendere Klarlegung ſeiner Elemente. Den Joghi (Büßer) Anahakaros, der zur gleichen Stunde und unter dem gleichen Sterne geboren wurde wie der Großmogul Aurengzeb, beſtimmt letzterer, als Freund und Berater mit an den kaiſerlichen Hof zu ziehen. Ein großer Sieg, den der Joghi an der Spitze ſeiner Nation, der Hindu, erficht, als ſchon die Moslems (denen Aurengzeb, der Eroberer, entſtammt), ſich geflüchtet haben, erweckt in Buddhas Jünger, ganz im Widerſpruch mit deſſen Lehre, gleich einem „Ammenlied aus ferner Jugendzeit" die Idee, er ſei zu großen Taten auserkoren und das „Karma ſeines früheren Lebens" nimmt ihn völlig in Bann. — Obgleich innerlich widerſtrebend beginnt er nach Mitteln zu ſuchen, um den an einer ſchweren Wunde ſiechen Kaiſer der Herrſchaft zu berauben. Indes: es iſt nicht bloße Herrſchſucht, die ſich ſeiner bemächtigt hat — er will ein gewaltiges Volksreich aufrichten, das er im Namen des Volkes mit dem Volke und für das Volk beherrſchen

will. Und alles glückt ihm. Das Volk, das Heer fällt ihm zu (schon aus nationalen Gründen, ist er doch ein Volksgenoß, ein Hindu, während Aurengzebs Regierung als die eines Fremden, eines Moslem verhaßt ist). Der Palast, ein fester Stützpunkt, wie ihn besser kein Feldherr sich wünschen könnte, wird sein, zum Schluß wirbt offenkundig sogar Aurengzebs Gattin, Damayanti, um seine Liebe und stachelt ihn an, den nichtsahnenden Großmogul in den Palast zu locken und ihm dort ein blutiges Ende zu bereiten. Und der ehemalige Chela (Adept) des Buddha schwankt nicht mehr, weder die Mahnung seiner Gattin Unda, die den Forderungen Buddhas stets treu geblieben ist, noch auch eine warnende Stimme seines Innern vermögen ihn von der beschrittenen Bahn abzudrängen — Aurengzeb, sein „Sternenbruder", soll fallen unter seinem Schwerte und Anahakaros der Erbe seiner Krone werden. Als aber der Großmogul eintrifft und seine menschenbeglückenden Pläne für die Zukunft entwickelt, wie er ein Jahr lang sein ganzes Reich durchziehen und allenthalben Recht und Gerechtigkeit ohne Ansehung der Person üben wolle, als er seine Weltanschauung aufrollt, die sich während des Siechtums gründlich geändert hat, die Läuterung seiner Gedanken und Gefühle klarlegt, erkennt Anahakaros, daß Aurengzeb der wahre Herrscher sei, der Auserkorene, nicht er; es wird ihm klar, daß er nur das Gefäß einer Seelenwandlung gewesen sei — er war dermaleinst der große Timur-Lenk, der siegreiche Eroberer und mächtige Herrscher, „der Könige an seinen Wagen schirrte, der in spukhafter Übermenschlichkeit hohnlachend über Völkerleichen fuhr und nur sein Ich als Götzen angebetet," nun aber im neuen Leben, nun hat er seine Frevel abgebüßt und zwar durch Schuld, denn nur aus der Schuld erblüht freie Läuterung. So ist denn der Ring, die Kette des Karma durchbrochen und er darf sich selbst zurufen:

„Hinauf du Stäubchen in der Riesensonne,
Hinauf zu Devachan, dem Land des Lichts.
Von Schlacken aufgelöst im Todesgrauen,
Werd' ich für immerdar die Welten schauen —
Beendet und vollendet und befreit!
Umwehe mich dein Hauch, Unsterblichkeit!"

Anahakaros nimmt Abschied von seinem „Sternenbruder" und tötet sich.

Eine quellende, schwellende Fülle von erhabenen, tiefsinnigen Ideen

in wunderprächtiger Sprache sprießt in diesem Drama, das sonder allen Zweifel zu Bleibtreus schönsten poetischen Schöpfungen gehört. Aber nicht nur inhaltlich, sondern auch formell ist dieses Werk ein Meisterstück. Der Aufbau, die Verflechtung der dramatischen Fäden, die Spannung und endlich die Stimmung, die über dem Ganzen liegt, all das verrät die Hand des Meisters. Leider hat „Karma" gelegentlich der erwähnten Aufführung keineswegs den Erfolg errungen, den es unbedingt verdient. Die Schuld liegt einerseits am Publikum, andererseits an den Schauspielern. Das Publikum kann — dank den miserablen Tendenzen der Direktoren — einem starkgeistigen Werke, selbst wenn es noch so dramatisch wäre, nicht mehr folgen, und den Schauspielern fehlt es — wieder dank den Direktoren und dem Publikum — an Geduld (und auch Talent), sich in ein Werk zu vertiefen, das Anforderungen an die Zirbeldrüse stellt. Nur nicht denken! Nur hübsch oberflächlich sein, je banaler, desto besser! — Stücke, wie „Karma" gehören eben von vornherein auf eine Bühne, an die man einen höheren künstlerischen Maßstab anlegen darf. Solch eine Bühne wäre das Burgtheater, so dieses seine große Aufgabe ernst nähme und ihr Verständnis entgegenbrächte. Aber wo ist der naive Sterbliche, der einem Schlenther und seinen Leuten Ernst und Verständnis für — die große Kunst zumuten möchte. Unter dem Ausdruck „spiritus" kann man ja zweierlei verstehen. (Herr Schlenther ist doch soweit Lateiner, um Bescheid zu wissen?!) Wer würde auch „große Kunst" von einem Menschen verlangen, der als Theater-Kritiker der „Vossischen Zeitung" über ein Stück von Hermann Bahr ein niederschmetterndes Urteil abgab (in der „Neuen Deutschen Rundschau") und als Theaterdirektor ein Stück aufführte („Der Apostel"), das geradezu nach diesem Urteil gearbeitet erscheint!? Kann solch einer künstlerisches Verständnis besitzen, vom künstlerischen Gewissen ganz abgesehen?!

Bleibtreus jüngstes Drama „Die Edelsten der Nation"*) spielt in der Gegenwart: Erbadel, Finanzaristokratie und Typen aus dem Offiziersstande charakterisiert hier der Dichter in ganz ausgezeichneter Weise und bietet so wie Schmid-Braunfels mit Recht über dieses Stück geschrieben hat: „ein Sittenbild der Zeit von dauerndem Wert".

*) Verlag Albert Langen, München.

Wenn dem Dramatiker Bleibtreu in dem und jenem Stücke „Geſchloſſenheit" fehlt (wie man hie und da hört und lieſt, wofür aber noch Beweiſe zu erbringen wären!), ſo mangelt ihm doch keineswegs die dramatiſche Geſtaltungskraft, der geniale Blick für das Große, Gigantiſche und endlich der mächtige Pulsſchlag, das Vollblütige — das ſtellt Bleibtreu an die Seite der größten Dramatiker des großen Stils. Die Grünlinge unſerer Tageskritik, armſelige, durch den Tageskram verhutzelte Seelen, arme Teufel, die von ſechs Gedanken und zwölf Phraſen ein ganzes Jahr leben können, gewöhnt an das Kleine, Kanaillöſe, an die derben und trockenen Späße, wie Schiller es nennt, dieſe Leute wiſſen unter ſolchen Umſtänden freilich nicht, was mit Bleibtreu anzufangen, ebenſowenig, wie der Zaunkönig gegenüber dem Adler es weiß. Nur ſo laſſen ſich die ſtupenden Kritiken, die Bleibtreu zumal bei Gelegenheit der Aufführung ſeiner beiden Stücke „Die Freimaurer" und „Weltgericht" zuteil geworden ſind, damals erreichte die Wiener „Kritik" ſo ziemlich den Rekord im Rennen um den Preis ſowohl des Unverſtändniſſes als auch des Unvermögens, einem Bleibtreu einigermaßen gerecht zu werden. Myrmidonen, kleine Seelen — ſiehe Béranger:

Laßt uns ſeinen weiten Mantel
Noch zerſchneiden heut'gen Tags,
Ganze Kleider draus zu nähen
Für zehn Könige unſres Schlags.

III.

Als Epiker debütierte Bleibtreu 1880 mit dem Roman: „Der Traum. Aus dem Leben des Dichterlords", einem eigenartigen Werke voll Kraft und Schönheit, über das die Kritik in helle Rufe der Bewunderung ausbrach. Es iſt auch in der Tat ſehr ſchwer, wenn nicht unmöglich, dieſem Werke, deſſen Angelpunkt die Dichterwerdung Byrons bildet, gegenüber die kritiſche Ruhe zu bewahren — ſo genial iſt ſein Zug! Dieſem Werke, das Bleitreus beiſpielloſe Kraft zeigt, ſich in das Gefühlsleben eines erſten Genius, wie Lord Byron, zu verſetzen, folgten die Novellen „Kraftkuren" (1884) und „Schlechte Geſellſchaft" (1885), inſofern bedeutſam für die künſtleriſche Entwicklung

des Dichters, als in ihnen das realiſtiſche Milieu bei uns zum erſtenmale zur Geltung kam. Letztgenanntes Buch iſt nach Bleibtreus eigenen Worten „nur ein Ausſchnitt gewiſſer Gemütszuſtände, die beſonders in jugendliche Idealiſten den Keim einer moraliſchen Schwindſucht pflanzen", und hat infolge der außerordentlichen Wahrheit ſeiner Porträtfiguren beim Erſcheinen unter den Zionswächtern der ſogenannten „Moral" Entrüſtungsparoxysmen hervorgerufen — die guten Leute nennen ja alles unmoraliſch und brutal, was nicht nach Patſchuli duftet oder beſſer: darnach ſtinkt. Für mimoſenhafte Seelen iſt dies Buch freilich nicht geſchrieben; ſoll dem Dichter darum ein Vorwurf gemacht werden, weil er die Menſchen ſo geſchildert hat, wie ſie tatſächlich ſind, und weil er auf eine Verſchönerung der Modelle in ſeiner Reproduktion verzichtete?! Das wäre doch gar zu ſtumpfſinnig! Beſondere Sorgfalt verwendet Bleibtreu auf die pſychologiſche Entwicklung und Geſtaltung, wie dies ja ſein ganzes Schaffen wiederſpiegelt. Er charakteriſiert indes — im Vergleiche zu anderen Epikern — mit kurzen, ſtarken Strichen. Zumal bemerkenswert in dieſem Buche iſt das dramatiſche Feuilleton „Der dumme Brutus", woſelbſt Bleibtreus Vorliebe, geſchichtliche Perſonen vorzuführen und auf Herz und Nieren zu prüfen, zum erſtenmale in brillanter Weiſe ſich kundgibt. Einigermaßen unvermittelt und vereinzelt ſteht der litterariſch-kritiſche Aufſatz „Die Wechſelbeziehung zwiſchen Kunſt und Leben in der Poeſie" unter dem übrigen Inhalt da. Bleibtreu verſucht darin, „den geheimen Irrgängen einer Dichterſeele nachzuſpüren", die Motive herauszuſchälen, durch deren Vermittlung der Dichter jeden einzelnen Stoff gefunden und unter deren Einfluß die betreffende Schöpfung geboren wurde. Dieſe Wechſelbeziehung ſtellt er vor allem bei Alfred de Muſſet feſt.

Von der ſonſtigen epiſchen Proſa wäre zu erwähnen: „Aus Norwegs Hochlanden" (2. Aufl. 1883), Novelliſtiſches, Deſkriptives, voll feiner Bemerkungen und prachtvoller Stimmungen, und der „pſychologiſche Roman": „Erbrecht" (1893), der, ſpannend erzählt, eine Reihe von ſcharf gezeichneten Typen und Geſtalten aus dem High-life vorführt. An eſſentiellem Werte ſtehen indes alle dieſe Werke hinter dem dreibändigen „pathologiſchen Roman" „Größenwahn" zurück. In dieſem „tollen Werke", wie Bleibtreu an einem jener ſchönen, anregenden Abende, die ich mit ihm zu verleben das Vergnügen hatte, ſich ausdrückte, führt er verſchiedenartige Gattungen mehr oder minder größenwahnſinniger

Leute vor, flicht dazwiſchen farbenprächtige Schilderungen von England (London), Schottland und Norwegen, geiſtvolle Bemerkungen über große Ereigniſſe und große Männer, und führt lebendige, humoriſtiſch-ſatiriſche Silhouetten aus der Litteraturwelt vor. Ein Roman im überlieferten Wortſinne iſt dieſes Werk nicht, vielmehr ein Kaleidoſkop von Charakteriſtiken, Schilderungen, hiſtoriſchen, philoſophiſchen und litterariſchen Exkurſen, durch die einfache Geſchichte eines Malers, deſſen Geliebte untreu wird, recht' loſe zuſammengehalten. Dem Durchſchnittsleſer ſagt dieſes Werk gar nichts, aber für den höher Organiſierten, der nicht nur mit den Augen lieſt, bietet es auserleſene Leckerbiſſen. Neben farbenprächtigen Schilderungen von Städten und Menſchen Englands, Schottlands und Norwegens erſcheinen hier lebendige humoriſtiſch-ſatiriſche Silhouetten aus der deutſchen Litteraturwelt (oft wohl auch Photographien und Karikaturen bekannter Litteraten) und zwiſchen geiſtvollen Charakteriſtiken großer Ereigniſſe und großer Männer (vgl. jene Bismarcks), finden ſich feine Bemerkungen voll Tiefe und Lebensklugheit über Politik, Schrifttum und Kunſt.

Unter den übrigen epiſchen Werken Bleibtreus ragt die „Aventüre" „Der Nibelungen Not" zumal hervor (zuerſt bei A. V. Auerbach in Berlin 1884 erſchienen). Ausgehend vom Grundſatze, den er im oben erwähnten Artikel „Die Wechſelbeziehungen zwiſchen Kunſt und Leben in der Poeſie" ausſpricht: ein wirklicher Dichter verwebt ſeine eigenen Lebensſchickſale in ſeine Dichtung, verſucht er die Entſtehung der gewaltigſten deutſchen Dichtung des „Liedes von der Nibelungen Not" aus den Lebensgeſchicken des unbekannten Dichters heraus zu entwickeln. Es iſt Meiſter Konrad aus Bechelaren, Kanzellar des von Aquileia, ein glühender Verfechter der deutſchen Art, der, vom Kreuzzuge zurückgekehrt, den König Richard Löwenherz, weil er das babenbergiſche Banner in den Staub getreten und auch ſonſt den Deutſchen viel Ungebühr angetan hat, in das Netz lockt, ſodann Vertrauter der Kaiſerin Konſtanze wird und als ſolcher in bitteren Widerſtreit mit ſich ſelbſt kommt: einerſeits zwiſchen der Pflicht, die ihm das Deutſchtum zu verfechten gebeut, und jener, die ihm ſein Verhältnis zu der hilfloſen Normannin auferlegt, anderſeits zwiſchen der Neigung, die ihn auf den gewaltigen Weltbeherrſcher hinweiſt. Der Widerſtreit wird größer und ſchmerzlicher, als Konſtanze teils aus Eiferſucht, teils aus Liebe zu ihrem Volke den Gemahl (Kaiſer Heinrich VI.) durch Gift (das ihr Konrad arglos geboten) aus dem

Wege räumt und ihm das Reich und ſich ſelbſt anbietet. Er widerſteht der Lockung und entflieht in unwegſame Einöden, ohne jedoch dem Gerüchte zu entgehen, er ſei der Mörder des Kaiſers. In der weltentlegenen Einſamkeit wird er allgemach Herr ſeiner ſelbſt und beſchließt, ſeine Schuld zu büßen: er tritt in den Orden der Deutſchen Herren und zieht mit ihnen als Namenloſer ins Burzenland, um wilden Völkern Geſittung und Zucht zu lehren. Dort fällt er im heiligen Kampfe unter den krummen Säbeln der Hunnen . . . et sic est finis per me neseis tu von Osterich (und dies iſt das Ende von mir, den du nicht kennſt, aus Öſterreich!) Das Werk, das ihn Herr über ſich ſelbſt werden läßt, iſt das „Lied von der Nibelunge Not", worin er eigenes und fremdes Leben ineinander verwoben hat. Siegfried, der lichte Recke, der ſonnige Held, iſt das Sinnbild der „unbewußten Gottesgnade" des deutſchen Volkes, zu ſeinem Tode bieten Züge der mächtigſte deutſche Kaiſer Heinrich VI. und der mildeſte Waiblinger, Philipp von Schwaben, beide unter Mörderhand ihr Leben verhauchend, Hagen, der Düſtergrimme: das Bewußtſein ſelbſterrungenen Wertes, das iſt das Normannenvolk und zugleich der Stammesgeiſt, an dem das Reich der Hohenſtaufen zu ſcheiter geht. In Kriemhild vereinigen ſich Züge der Normännin Konſtanze und der Griechin Irene, der holdſeligen Gattin Philipps. Auch in Brunhild wogt das wilde Blut der Normännin. Dietrich von Berns Vorbild iſt des großen Kaiſers großer Vater: Kaiſer Rotbart, zum alten Hildebrand wird der Ordensmeiſter Hermann von Salza und in Rüdegers Geſchick, des „vieledlen", der ſo viel Leid erduldet, webt er ſeine eigene Geſchichte ein. Und neben dieſen leben und ſtreiten im Liede Richard, der löwenherzige König, Herzog Luitpold der Glorreiche, Wolfhart von Andechs, Walter von der Vogelweide, Konrad von Urslingen und andere. Der Nibelungenhort aber iſt die deutſche Kaiſerherrlichkeit, die mit den Hohenſtaufen verſinkt.

Auf dieſe Weiſe hat Bleibtreu ein ganz eigenartiges Werk geſchaffen, das infolge ſeiner meiſterhaften Durchführung mit zum hervorragendſten der deutſchen Erzählskunſt gehört. Die Schilderungen ſind von ſeltener Farbenpracht und überall wogt und pulſt tiefes Empfinden, voll Poeſie und Leidenſchaft. Das Einzige, was einigermaßen ſtört, iſt die allzu archaiſierende Sprache, doch hebt die geniale Darſtellung darüber hinweg.

In dem schmächtigen, aber um so gehaltvolleren Novellenbändchen „Heroica“ (W. Friedrich, Leipzig, 1890) offenbart sich Bleibtreus eigenartige, vollkommen ursprüngliche Kunst, geschichtliche, vornehmlich Schlachtenszenen sowohl poetisch als reinmenschlich uns näherzubringen, am glänzendsten und feiert die schönsten Triumphe. Man liest nicht von den Geschehnissen, man lebt sie mit. Es ist schwer, dem Leser auch nur ein ungefähres Bild von diesen in unserem Schrifttum ganz vereinzelt dastehenden Novellen zu geben. Niemand hat die urgewaltige Poesie der Geschichte so erfaßt wie Bleibtreu, und keinem stehen auch so außergewöhnliche künstlerische Mittel zur Verfügung, diese Poesie zu plastischen Bildern zu gestalten.

Die den Novellen „Heroica“ zunächst stehenden „Schlachtenbilder“ (Dies irae 1882, Schlachtenbilder 1888, Friedrich bei Kolin 1888, Cromwell bei Marston-More 1889, Wellington bei Talavera 1890, Mars la Tour 1897, Orleans 1900, Aspern 1901, Le Mans 1902, Waterloo u. s. f.) bilden den Übergang von der poetischen zur reinwissenschaftlichen Tätigkeit Bleibtreus. Ganz entgegen der Manier, Schlachten in der Sprache des Exerzier- und Dienst-Reglements zu schildern, wie dies bei Militärschriftstellern üblich ist, bestrebt sich Bleibtreu allenthalben, die Vorgänge plastisch auszuarbeiten und den dürren Berichten Blut und Geist zu verleihen. Aber er ist auch weit davon entfernt, die Überlieferung gläubig hinzunehmen, vielmehr sondiert er, studiert und forscht, ehe er an die Arbeit geht. Er hat eben, wie ein vorurteilsfreier Kritiker und zugleich Fachmann (aktiver Offizier) schreibt*): „sein Wissen nicht im Kriegsarchive, wie manch ein Generalstäbler, sondern im Kopf. Und dessen ist so viel, daß er den Gelehrtesten der erwähnten Gilde in eine ganz ausgiebige Zwickmühle treiben kann!“ und weiter urteilt derselbe Kritiker: „Nicht allein in der vortrefflichen Auffassung liegt der Wert der Bleibtreuschen Kriegsbilder. Wereschtschagin malt den Krieg mit dem Pinsel, Bleibtreu mit den 25 Buchstaben des Alphabets. Ich habe über 1870/71 an 100 Werke gelesen, von der lächerlichsten Volksausgabe angefangen bis hinauf zu den zwei feindlichen Generalstabswerken, aber keines hat mich den deutsch-französischen Massenmord so verstehen lassen, wie die des Bleibtreu — und wenn ich mir

*) Vgl. „Bleibtreus Schlachtenschilderungen“ von A. v. Z. in den „Neuen Bahnen“ II. J., S. 197—199.

von der Schlacht bei Kolin ein richtiges Bild machen will. ohne dabei einzuschlafen, so werfe ich meine 17 Quellenwerke in die Ecke des Studierzimmers und lese mit Wohlbehagen Bleibtreus ‚Kolin'." Ein Urteil, das ich vollständig unterschreibe.

Der — wenn ich so sagen darf: absolut kriegsgeschichtlichen und wissenschaftlichen Tätigkeit Bleibtreus verdanken wir eine Reihe von Werken, die schon darum außerhalb des Rahmens dieser meiner Skizze bleiben müssen, da ich auf diesem Gebiet vollkommen Laie bin. Ich bemerke nur, daß diese Werke (Geschichte und Geist der europäischen Kriege, V Bde. 1902, Kriegstheorie und Praxis 1892, Geschichte der Taktik und Strategie 1897 ꝛc.) selbst von fachmännischer Seite, obzwar manchmal mit sichtbarem Widerstreben anerkannt wurden, beziehungsweise anerkannt werden mußten — ein deutlicher Beweis für Bleibtreus sieghaften Genius.

Unter den litteraturgeschichtlichen Werken Bleibtreus ragt die zweibändige „Geschichte der englischen Litteratur" (1888) hervor. Sonder allen Zweifel die vorzüglichste Arbeit dieser Art. Ich kann mir schwer einen größeren Genuß denken, als ihn die Lektüre dieses Buches gewährt, das man mit Fug ein „standard-work" nennen darf. Während sonst die Litteraturhistoriker, den einzigen Scherr ausgenommen, als recht pedantische und miselsüchtige Catone endloses Papier fabrizieren, gibt Bleibtreu eine plastische Charakteristik nicht nur der Dichter und Schriftsteller, sondern auch der Zeit, in der sie gelebt und geschaffen haben. Einzelne Kapitel, so z. B. die Einleitung, dann jenes über Bleibtreus Liebling und Geistesverwandten Byron, dann die über Carlyle, Burns, Bulwer sind geradezu Glanzleistungen litterarischer Kritik. So dürr und unfruchtbar die „Litterarhistorik" eines Düntzer, Bartels und Leixner ist, so üppig und reich an Gemüt und Geist, befruchtend und anregend erscheint die des Bleibtreu. Ihm ist die Poesie nicht wie den Genannten mehr als einmal ein Buch mit sieben mal sieben Siegeln —: er eröffnet weite, ungeahnte Ausblicke und lehrt uns poetisch empfinden und zugleich poetisch genießen. Seine „Geschichte der englischen Litteratur" ist ein Muster- und Meisterwerk dafür, wie man eine Litteraturgeschichte schreiben muß.

Von den polemischen und Flugschriften Bleibtreus nenne ich die „Revolution der Litteratur", bekanntlich das Kriegsmanifest des

deutſchen Realismus. In wilder, von Leidenſchaft durchpulſter Sprache erörterte er die Stellung der deutſchen Litteratur zur Zeit und zur Litteratur anderer Völker und gelangte zu Schlußfolgerungen, die keineswegs ſchmeichelhaft für das Volk der „Dichter und Denker" waren. „Die Wirkung" auf das Publikum wie auf die Kritik ſteht in den Annalen der deutſchen Litteraturgeſchichte faſt ganz vereinzelt da. Aber neben dem wütenden Schimpf-Orkan, der da losbrach, erweckte die Flugſchrift ein begeiſtertes Echo im litterariſchen Jungwuchs und wurde, wie erwähnt, zum Kriegs-Manifeſt „Jüngſt-Deutſchlands" gegen die abgeklärte oder eigentliche abgeſtandene Litteratur der 70er und 80er Jahre, ſo die neue Periode einleitend. Von Bleibtreus übrigen Flugſchriften ſei noch erwähnt „Der Kampf ums Daſein der Litteratur" (2. Aufl. 1888), eine ausgezeichnete, aber auch außerordentlich ſcharfe Abrechnung mit der Tagespreſſe, wie ſchon die Eingangszeilen ahnen laſſen: „Krieg bis aufs Meſſer den deſpotiſchen Gewalten und Falſchmünzern der Preſſe! ‚Levée en masse' alle mutigen und begeiſterten Seelen! ‚La terreur' gegen die Verräter, welche die Poeſie dem korrumpierten Zeitgeiſt verkaufen! Der Schrecken muß in die Seelen aller Preßtyrannen fallen, die den heiligen Geiſt beſudeln." Zuerſt ſind es die Berliner Schmöcke, die von Bleibtreu ins Gebet genommen werden, ſodann die Wiener. Wer die Kabalen der Journaliſtik noch nicht kennt, erlebt allhie ſeine blauen Wunder, wie nichtswürdig-perfid und infam die Eintagsfliegen ſind. Jedem, der Herz für unſer Schrifttum, und Gefühl für Wahrheit und Gerechtigkeit beſitzt, muß es innige Freude gewähren, zu ſehen, wie Bleibtreu die Schädlinge zuſammenkartätſcht. Von den übrigen Kapiteln möchte ich zumal das einigermaßen aus dem Rahmen des Buches herausfallende Eſſay „Das Theaterdrama" erwähnen, das wegen ſeiner dramaturgiſch-kritiſchen Bemerkungen ſehr beachtenswert iſt. Das Schlußergebnis, zu dem Bleibtreu kommt, gipfelt in folgendem Satze: „Es gilt, die Kompoſitionskraft und den Ideenſchwung Schillers mit der breiten Anſchauung Grabbes, die ſichere Charakteriſtik der Norweger mit der leichtflüſſigen ſzeniſchen Lebendigkeit der Franzoſen zu verſchmelzen." Das letzte Kapitel beſchäftigt ſich mit der „ſozialen Frage in der Litteratur", dem düſterſten und zugleich hoffnungsloſeſten Thema, das in dieſer ſo hoffnungsloſen Zeit angeſchlagen werden kann. Bleibtreu lieſt hier der Gleichgültigkeit des Publikums, der Feindſeligkeit des Staates, wie auch

der gegenſeitigen Gehäſſigkeit in der „Schriftſtellerrepublik“ aufs nachdrücklichſte den Text (und daß er es verſteht, den Text zu leſen, weiß jeder, der ihn kennt!), um mit den ſchönen Worten zu ſchließen: „Die Toren ſprechen in ihrem Herzen: ‚Es iſt kein Gott.‘ Aber Gott lebt. Wer je vom Geiſte des Allerhöchſten einen Hauch verſpürt, der erkennt ihn überall, unſichtbar neben uns ſchreitend. Nicht der Gott der Pfaffen und Junker, aber der Gott der Weltgeſchichte.

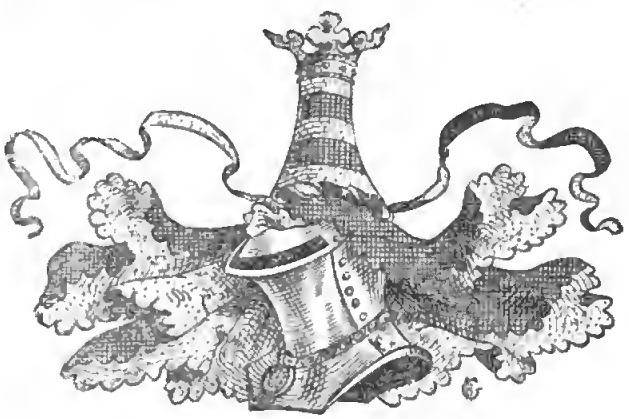
„Im Sturme wird er einherfahren, der Herr der Heerſcharen und die ſterbende Poeſie wird noch einmal jubeln: Hallali! Hallali! Hallali!“

Von anderen Flugſchriften erwähne ich „Der böſe Wille des Militarismus“ (1899), „Staat und Chriſtentum“ (1892) und „Der Dreyfus-Schwindel“ (1899), ſämmtlich wichtige Dokumente zur Zeitgeſchichte.

Sonder Frage iſt Bleibtreu der vielſeitigſte Dichter und Schriftſteller unſerer Zeit. Und auf keinem Gebiete unbedeutend, hingegen auf mehr als einem bahnbrechend, immer aber eigenartig. Vielleicht iſt dies der Grund, weshalb man ihn nicht ſo hoch einſchätzt, als er es verdienen würde. Alles andere verzeiht man bekanntlich einem Deutſchen eher als Eigenart. Je mehr Schablone, deſto größer die Anerkennung, wie die Erfahrung lehrt. Ja, wenn er ein Franzoſe oder Norweger, oder wenigſtens Ruſſe wäre!

Bleibtreu gehört zu den wenigen Geiſtern, die mit Recht das ſtolze Wort des Spaniers Gonzalez auf ſich anwenden können:

Mo so debe saludar con el cráneo en la mano.
(Mich muß man mit dem Hirn in der Hand grüßen.)



Andersens Jugend.

Indem ich den Namen Anderſen niederſchreibe, fällt aus düſteren Regenwolken ein Sonnenſtrahl auf das Papier und vergoldet mir die Feder und die Buchſtaben des Titels. Gerne möchte ich der freundlichen Sonne folgen und aus den glitzernden Stäubchen ein ſüßes Märchen weben, das alt und jung entzücken ſollte, aber mir fehlt der Dichter und — vielleicht fehlen auch dem Dichter die Leſer, wie es ja heutzutage gar oft der Fall iſt. Übrigens erwartet wohl niemand ein Märchen, ſondern nur ein paar Worte des Gedächtniſſes an einen Märchendichter und Märchenmenſchen, der vor einem Vierteljahrhundert die große Reiſe in jenes Land angetreten hat, „von wannen keine Wiederkehr“ und wo die Märchen wahr werden, wie die Hoffnung uns zuflüſtert.

Aber nicht, wie er *war*, möchte ich Anderſen hier ſchildern, ſondern wie er geworden iſt. Das iſt lehrreich, und wenn einer mit Dank für den Dichter etwa das „Bilderbuch ohne Bilder“ lieſt und weiß, was der Mann erduldet, ehe er dies ſchreiben konnte: er lieſt mit doppeltem Vergnügen. „Mein Leben iſt ein hübſches Märchen, ſo reich und glücklich. Wäre mir als Knabe, als ich arm und allein in die Welt hinausging, eine mächtige Fee begegnet und hätte geſagt: ‚Wähle deine Laufbahn und dein Glück, und dann, je nach deiner Geiſtesentwicklung und wie es der Vernunft gemäß in der Welt ſein muß, beſchütze und führe ich dich!‘ — mein Schickſal hätte nicht glücklicher, klüger und beſſer geleitet werden können.“

Mit dieſen Worten beginnt der Dichter der Kinder ſeine Lebensbeſchreibung, die er bezeichnenderweiſe „Das Märchen meines Lebens“ betitelt. Und ſie ſind ein Beweis zugleich für ſeine Genügſamkeit, wie für ſein ſtilles, beſcheidenes Weſen. All die harten Kämpfe, durch die er ſich zu behaglichem Daſein durchgerungen, die bittern Gegnerſchaften, die ſein zartbeſaitetes Gemüt härter zu fühlen bekam, als dies andere gefühlt hätten, ja, als es vielleicht ſeine Gegner ſelbſt erwartet haben

mochten — alles iſt vergeſſen, nicht dageweſen, wenn er die Summe aus ſeinem Leben zieht, und er ſieht, um einen Lieblingsausdruck von ihm zu gebrauchen, nur den „Sonnenglanz in ſeinem Leben“; die vielen dunklen Schatten haben nur noch die Aufgabe, um ſo kräftiger das Licht hervortreten zu laſſen.

Schon ſeine erſten Lebensjahre waren durch die Armut ſeiner Eltern getrübt. Aus dem Paradebette, auf dem die Leiche irgend eines Grafen Trampe gelegen hatte, war von dem zweiundzwanzigjährigen Schuhmacher Anderſen in Odenſe das Ehebett gezimmert worden, in dem „anſtatt der gräflichen Leiche, umgeben von Flor und Kandelabern, am 2. April 1805 ein lebendes, weinendes Kind lag“; dieſes Kind war Hans Chriſtian Anderſen. „Ein einziges, kleines Zimmer, das mit den Schuhmachergerätſchaften, dem Bette und der Schlafbank, worin ich lag, faſt angefüllt war,“ ſo ſchildert Anderſen „ſeiner Kindheit Behauſung“. „Aber die Wände waren voll Bilder, und über der Werkſtatt war ein Geſtell mit Büchern und Liedern; die kleine Küche war voll glänzender Teller und Geſchirre und auf einer Leiter konnte man von hier aus auf den Boden gelangen, wo in der Dachrinne, gegen das Nachbarhaus hin, ein großer Kaſten mit Erde und Küchengewächſen, der ganze Garten meiner Mutter, ſtand; in meinem Märchen ‚Die Schneekönigin‘ blüht er noch.“

Anderſens Vater war eine unruhige, aber poetiſch angelegte Natur; deſſen Eltern waren wohlhabende Landleute geweſen, dann gänzlich verarmt, und der Vater verlor den Verſtand. Der begabte Junge, welcher dem Studium hätte zugeführt werden ſollen, mußte zu einem Schuhmacher in die Lehre. Dann heiratete er, und jetzt hatte er ſeine helle Freude daran, mit dem einzigen Kinde in den Wald hinauszugehen, oder daheim ſeinem Chriſtian Theater und Verwandlungsbilder anzufertigen, oder endlich ihm aus „Tauſend und Eine Nacht“ und aus Holberg vorzuleſen; ein wunderlicher, zwei weit auseinander liegende Extreme verbindender Einfall! Dort die üppige, phantaſtiſche Wunderwelt des Orients, hier der derbe, zackige Realismus des Nordens — welch eine Wirkung mußte das auf die rege Einbildungskraft des ehrfurchtsvoll lauſchenden Knaben machen! Anderſens Großmutter, die im Irrenhoſpital einen Garten zu beſtellen hatte, nahm den Knaben oft dahin mit, und dort blieb er dann mitten unter den unſchädlichen Irren, die

Digitized by Google

frei im Hof ſpazieren gehen durften, und ſah ihr ſeltſames Treiben verwundert mit an, oder er ſetzte ſich in die Spinnſtube zu den alten Frauen, und erzählte ihnen, was er wußte, oder zu wiſſen glaubte, und tauſchte dafür wundervolle und gruſelige Märchen-Erzählungen ein, die tief in ſeine Kindesſeele drangen, ſo daß er nach Sonnenuntergang ſich nicht mehr aus dem Hauſe wagte und dann in wachen Träumen im Bette ſeiner Eltern mit den großblumigen Gardinen lag.

Faſt niemals kam er mit anderen Knaben zuſammen; zu Hauſe ſaß er und nähte Puppenkleider oder lag im Sonnenſchein im Hofe und ſah in einen Johannisbeer-Strauch hinein, den er ſelbſt gepflanzt hatte. Zuweilen begleitete er ſeine Eltern ins Theater, und wie er erzählt, war der erſte Eindruck, den das Theater und die verſammelte Zuhörerſchaft auf ihn machten, durchaus kein Zeichen dafür, daß ein bedeutendes, poetiſches Talent in ihm ſchlummere. Er ſagte nämlich: „Hätten wir nur ſo viele Fäßchen Butter, als hier Leute ſind, dann wollte ich ſchon tüchtig Butter eſſen!“ Das Theater war es aber doch, das Chriſtian zum erſtenmale zum wirklichen Dichten anregte. Täglich konnte er ja doch nicht hinein, ſo ſehr er es auch gewünſcht hätte, und ſo gewann er die Freundſchaft des Zettelträgers, der ihm ſtets den Theaterzettel ſchenkte. Mit dieſem ſaß er dann in irgend einer ſtillen Ecke und komponierte ſich aus dem Titel des Stückes und dem Perſonenverzeichnis ſein eigenes Stück, in welchem die Leute, zumal aber die Könige und Helden, ein furchtbares Kauderwelſch redeten, das der kleine Dichter, wie er ſpäter ſelbſt geſteht, am allerwenigſten verſtand.

Eines Tages gab's eine „fürchterliche“ Begebenheit im Hauſe Anderſens. Der Vater hatte in der Bibel geleſen, war dann aufgeſtanden und hatte geſagt: „Chriſtus iſt ein Menſch geweſen, wie wir, aber ein ungewöhnlicher Menſch,“ und ſpäter erklärte er ſogar: „Es gibt keinen andern Teufel, als den, welchen wir in unſerm eigenen Herzen haben.“ Die Mutter vergoß Tränen über die „Gottloſigkeit“ des Mannes, und auch Chriſtian fühlte ſich tief unglücklich darüber, und als der Vater einige Zeit darauf krank wurde und trotz der angewandten Sympathiemittel ſtarb, war er überzeugt, daß dies eine Strafe Gottes ſei .... Ein Heimchen zirpte die ganze Nacht, während die Leiche auf dem ehemaligen Paradebette des Grafen Trampe lag. „Er iſt tot,“ ſagte die Mutter, „du brauchſt ihn nicht zu rufen; die Eisjungfrau hat

ihn geholt." Dieſe Eisjungfrau findet ſich in Anderſens gleichnamigem Märchen, dann im „Geiger" wieder.

Nun blieb Hans Chriſtian ſich ſelbſt überlaſſen. Die Mutter wuſch für fremde Leute, der Knabe ſpielte und las Theaterſtücke. Er kam in das Haus der Witwe des Predigers Bunkeflod, der hübſche Gedichte geſchrieben hatte. Hier hörte er zuerſt das Wort „Dichter" mit einer Art Andacht und Verehrung nennen; hier las er auch Shakeſpeare in allerdings ſchlechter Überſetzung, die aber doch großen Eindruck auf ihn machte. „Zu jener Zeit," erzählte er, „ſchrieb ich mein erſtes Stück; es war nichts geringeres, als eine Tragödie, worin natürlich alle ſtarben; den Inhalt hatte ich einem alten Liede von Pyramus und Thisbe entlehnt, aber ich hatte die Begebenheit durch einen Eremiten und ſeinen Sohn vergrößert, welche beide Thisbe liebten und ſich beide entleibten, als ſie ſtarb." Das Stück führte den Namen: „Abor und Elvira."

Das Müßiggehen gefiel zwar Chriſtian, aber nicht ſeiner Mutter. Sie ſchickte ihn in eine Tuchfabrik, damit er arbeite. Doch auch hier wußte er ſich für ſeine Neigungen Raum zu ſchaffen; er ſpielte den Arbeitern Komödie vor und ſang Lieder, und ſie machten dafür ſeine Arbeit. „Eines Tages, als ich im beſten Singen war, und ſie von der merkwürdigen Höhe meiner Stimme ſprachen, rief einer der Geſellen aus: ‚Das iſt ſicher kein Knabe, ſondern ein kleines Mädchen!' Er faßte mich, ich ſchrie und jammerte, die andern Geſellen fanden den Scherz beluſtigend und hielten mich bei den Armen und Beinen; ich jammerte laut und blöde wie ein Mädchen, ſtürzte aus dem Hauſe und zu meiner Mutter, die mir ſogleich verſprach, daß ich nie mehr dahin gehen ſollte." So endete ſeine Laufbahn als Fabrikarbeiter.

Die Mutter verheiratete ſich wieder und zwar mit einem jungen Handwerker. Der Junge, der im Hauſe umherging und Lappen zuſammenſuchte, die er dann für ſeine Puppen zuſchnitt und zuſammennähte, ſollte jetzt ein Schneider werden, dazu hielt ihn die Mutter für vorherbeſtimmt. Er wollte aber zum Theater, vielleicht infolge erblicher Belaſtung, wie denn ſeine Urgroßmutter von väterlicher Seite, eine reiche, vornehme Dame in Kaſſel, dermaleinſt aus Luſt am Theater mit einem Schauſpieler durchgegangen war; die „Komödianterei" war jedoch ſeiner Mutter, welche nur die herumziehenden Banden kannte, die zu-

weilen nach Odenſe kamen, ein Gräuel. Mittlerweile wurden die originellen Talente des Knaben in der Umgebung bekannt; er wurde in mehrere Familien berufen, um dort zu deklamieren und zu ſingen, auch zu dem Oberſten Hoegh-Guldberg, der indirekt noch von dem größten Einfluß für Anderſens Entwicklung und Lebensgang werden ſollte.

Der Knabe kam jetzt endlich in die Armenſchule und lernte da notdürftig den Katechismus, Schreiben und Rechnen. Des Lehrers Geburtstag feierte er mit einem Gedicht, für das er nur Hohn erntete. Die Straßenjungen liefen ihm nach und riefen: „Da geht der Komödienſchreiber!“ Jetzt ward er auch konfirmiert, bekam die erſten Stiefel und ſollte in die Schneiderlehre. Neue Stiefel, ſo ſchöne Stiefel haben, wie er ſie jetzt hatte, — und Schneider werden! Die ganze Welt in der Bruſt, nicht die, von welcher die Geographie erzählt, ſondern die andere, die uns aus ſchönen Büchern entgegenlacht, die uns in Träumen umgaukelt, — und Röcke nähen und Weſten für Gevatter Klas und Peer! Wer möchte den Jungen nicht im Ernſt bedauern?

Die Mutter wollte, aber er wollte nicht. Er hatte ſeine Erſparniſſe überzählt und ſie bis auf dreizehn Reichsbankthaler angewachſen gefunden. Eine Summe, ausreichend für ihn, um bis an „das Ende der Welt“ zu reiſen. Nach Kopenhagen wollte er und dort „berühmt werden“. Die Mutter beratſchlagte ſich mit einer Kartenſchlägerin, und als auch dieſe zu erzählen wußte, Odenſe werde einmal Hans Chriſtians wegen illuminieren, da weinte die Mutter Freudentränen, und wollte ihrem Sohne beim Gange zum Ruhmestempel nicht länger hindernd im Wege ſtehen.

Anderſen kam nach Kopenhagen, gerade als dort eine große Judenhetze die ganze Stadt in Aufregung verſetzte. Wie das ausſah, hat er ſpäter in „Nur ein Geiger“ anſchaulich genug geſchildert. Sein erſter Weg war der zum Theater, wo er ſeinen künftigen Ruhm zu finden hoffte, dann zur erſten Tänzerin, Madame Schall, an die ihm auf ſein inſtändiges Bitten der Buchdrucker von Odenſe, trotzdem er ſie gar nicht kannte, ein Empfehlungsſchreiben mitgegeben hatte. Wie der Geiger Chriſtian vor der Tür der Steffen-Karrete, die er für eine hohe Dame hält, in die Knie ſinkt und vorerſt den Himmel anfleht, damit ſein Schritt kein erfolgloſer ſei, ſo kniet Anderſen vor der Tür der Tänzerin, und erſt nach einem heißen Gebet tritt er hinein zur Madame Schall,

die ihn nicht wenig erſtaunt anhört. Was für Rollen er denn zum Beiſpiel ſpielen möchte, fragt ſie ihn. „Aſchenbrödel," iſt die Antwort. Die Rolle hat er in Odenſe ſpielen ſehen, und ſich innig gewünſcht, dergleichen ſpielen zu können. Er erſucht um die Erlaubnis, die Rolle ihr vorſpielen zu dürfen, und zieht zu dieſem Ende die Stiefel aus, ſeine ſtolzen Konfirmationsſtiefel! Dann benützt er ſeinen großen Hut als Tambourin, tanzt umher und ſingt:

„Rang und Reichtum bleibt hienieden
Von der Sorge nicht verſchont . . ."

Der Arme! Die Tänzerin hält ihn für verrückt und ſucht ihn los zu werden. Der Theater-Direktor, dem er zu „mager" iſt, erklärt auf ſeine Erwiderung: „mit 100 Reichsbankthalern Gage wolle er ſchon fett werden," er engagiere nur Menſchen, die „Bildung" beſäßen. Da kauft ſich der Arme ein Galerie-Billet zu „Paul und Virginie" und weint bittere Tränen dabei. Das ſei ja nur Spiel, bedeuten ihm ſeine Nachbarinnen, und da er ihnen erklärt, daß er in der Trennung der Liebenden hier ſein eigenes Schickſal ſymboliſiert ſehe, ſeine Trennung vom Theater, verſtehen ſie ihn nicht und wollen ihn tröſten, indem ſie ihn mit — Wurſt und Butterbrot füttern.

Jetzt hat Anderſen nur mehr einen Thaler und beſchließt, zu einem Handwerker in die Lehre oder zurück nach Odenſe zu gehen. Ein Inſerat in einer Zeitung führt ihn zu einem Tiſchler, der einen Lehrjungen ſuchte. Aber die Scherze in der Werkſtatt riefen ihm ſeine Fabrik-Erlebniſſe ins Gedächtnis und er gab den kaum gewählten Beruf wieder auf. In ſeiner äußerſten Ratloſigkeit erinnerte er ſich ſeiner Stimme und des Konſervatorium-Direktors Profeſſor Siboni, von dem er in einer Zeitung geleſen hatte. Er ging zu ihm. Dort gab es eine große Mittagsgeſellſchaft, der Komponiſt Weyſe und Baggeſen waren auch anweſend. Anderſen wurde zum Singen und Deklamieren zugelaſſen und fand reichlichen Troſt. Siboni verſprach, ſeine Stimme auszubilden. Weyſe forderte ihn auf, am nächſten Tage zu ihm zu kommen. Er händigte dem Knaben 70 Reichsbankthaler ein, die er für ihn geſammelt hatte.

Für die nächſte Zukunft Anderſens war nun geſorgt, doch nicht gar lange. Die Stimme mutierte und Siboni erklärte, es ſei keine

Aussicht vorhanden, daß sie wieder schön werde, Andersen möge heimgehen und ein Handwerk lernen.

Jetzt, wo er zu Hause schon als halb berühmt galt, wieder zurück, zum Spott der Gassenjungen! Nein, das ging nicht! So schrieb er denn an den Bruder des Obersten von Odense, den Dichter Guldberg in Kopenhagen, dann ging er zu ihm hin. Hier fand er volles Verständnis und werktätigste Förderung. Von jetzt an ging seine Erziehung einen stetigeren Gang, war er auch aus der Not noch nicht heraus. Er erhielt Unterricht im Dänischen und Deutschen; der Komiker Lindgreen nahm ihn als Schüler an, riet ihm aber, die Idee, Schauspieler zu werden, aufzugeben; dann genoß er bei dem Solotänzer Dahlen Tanzunterricht, erfolglos zwar, doch durfte er fleißig auf die Bühne kommen und statieren. Einmal stand sogar sein Name auf dem Zettel; er spielte in einem Ballet Dahlens einen Dämon. Sein Entzücken darüber kannte keine Grenzen. Guldberg hatte ihn in eine lateinische Schule gebracht, seine Singstimme hatte sich gekräftigt, und er durfte im Chor auf dem Theater mitsingen. Damals schrieb er auch ein Trauerspiel, das er der Frau des Dichters Rahbek vorlas. „Aber da sind ja ganze Stellen, die aus Oehlenschläger und Ingemann ausgeschrieben sind!" sagte sie. — „Ja, aber die sind so schön," war die naive Antwort.

Der arme Junge war damals als „der kleine Deklamator" in ganz Kopenhagen bekannt und die meisten Leute machten sich über ihn lustig; bei der Kindlichkeit Andersens, die alles von der besten, harmlosesten Seite nahm, war das unendlich leicht, und man hätte sehr stark auftragen müssen, um es ihn merken zu lassen, daß man ihn zum Narren hielt. Er schrieb ein vaterländisches Trauerspiel: „Die Räuber in Wissenberg", das mit Glanz zurückgewiesen wurde; dann schickte man ihn aus der Chor- und Tanzschule fort, und er fühlte, er müsse Geld verdienen, und schrieb wieder ein Trauerspiel: „Alfsol". Der Konferenzrat Collin, Mitglied des Theater-Direktoriums, nahm sich seiner an, — „Alfsol" aber erhielt er doch zurück, wenn auch mit der Erklärung, es seien so viele Goldkörner darin, daß man von ihm, wenn er das Versäumte in seinen Studien nachhole, Schönes für die Zukunft erwarten könne. Zu diesen Studien aber ward ihm jetzt vollste Gelegenheit. Collin, der immer mehr sich als sein wärmster Freund erwies, hatte ihm eine Art Stipendium von König Friedrich VI. erwirkt, und nun ging's

in die lateiniſche Schule nach Slagenſe. Was noch an Geld fehlte, ſteuerte Collin bei.

Die Leiden und Freuden ſeiner Studienzeit waren andere, als die der erſten Jahre in Kopenhagen, andere als die in Odenſe. Er war in eine neue Sphäre getreten; hier ſpottete man nicht mehr darüber, daß er überhaupt dichtete, aber man verſpottete ſeine Gedichte. Wäre der Drang nach vollem Ausſprechen alles deſſen, was er dachte, minder ſtark in ihm geweſen, er wäre zurückgeſchreckt vor einer Laufbahn, die ihm ſo viel Widerwärtigkeiten brachte, und wäre trocken, proſaiſch und nüchtern geworden, wie die Leute, die es ihm nicht verzeihen konnten, daß er nicht ſo trocken, proſaiſch und nüchtern war, wie ſie. „Das ſterbende Kind", ein Gedicht, das ſeither die Runde durch die Welt gemacht hat und faſt in alle Sprachen überſetzt wurde, erklärte der Rektor für „Empfindelei und Gewäſch"; die meiſten Leute, denen er es vorlas, bemerkten weniger die Schönheiten des Gedichtes, als die unſchöne, fühniſche Ausſprache des Dichters; einer der Lehrer reiſte nach Kopenhagen und erzählte Collin, was Anderſen zu leiden habe. Auf der Stelle wurde Anderſen aus der Schule genommen. Der gute Junge dankte dem Rektor für all das Gute, was er empfangen; der Rektor ſeinerſeits verfluchte ihn und ſchloß damit, „daß er nie Student werden würde, daß ſeine Verſe auf dem Boden des Buchhändlers verſchimmeln und daß er ſelbſt im Tollhauſe endigen würde". Später, als der „Improviſator" erſchienen war, begegnete Anderſen dem Manne in Kopenhagen und, wie der mildherzigſte der Menſchen erzählt: „er reichte mir verſöhnlich (!!) die Hand und ſagte, daß er ſich in mir geirrt und mich falſch behandelt habe".

Im Jahre 1828 wurde Anderſen „Student" und führte ſich in die Litteratur durch ſeine „Fußreiſe nach Amaek" ein. Kein Buchhändler wollte das Buch, eine litterariſche Satire beſter Art, drucken, ſo wagte es Anderſen ſelbſt. Die erſte Auflage war in wenigen Tagen vergriffen; die zweite kaufte endlich ein Buchhändler, der bald darauf eine dritte veranſtalten konnte. Jetzt war die Bahn zum Erfolge gebrochen. Anderſen ſchrieb eine parodiſtiſche Poſſe: „Die Liebe auf dem Nikolai-Turm" oder: „Was ſagt das Parterre?", welche unter dem großen Jubel der Studentenſchaft geſpielt wurde, die ihren Kollegen, wenn das Stück auch ſchlecht war, nicht fallen ließ; im Jahre 1829

machte er ſein philologiſches und philoſophiſches Examen. Ein wiſſenſchaftliches „Licht“ iſt er nie geworden, und oft während ſeiner ſpäteren Laufbahn als Dichter wurde er noch wegen vertrackter Sprachſchnitzer, ja ſogar wegen mangelhafter Rechtſchreibung aufgezogen, wobei ihm ſeine Pfiffigkeit und naive Humoriſtik aus der Klemme half. So fragte ihn einmal ein boshafter Menſch, wie er denn „Hund“ ſchreibe. „Diesmal mit einem kleinen Anfangsbuchſtaben,“ meinte Anderſen, „weil es ein kleiner Hund iſt.“ Häufig genug mußte er den Vorwurf hören, daß es mit ſeinem Wiſſen ſehr ſchlecht beſtellt wäre. Da ſetzte ſich denn der arme Kerl in ſeiner Seelenangſt, ungebildet zu erſcheinen, eilfertigſt an den Tiſch vor Hegels Werke und bohrte und bohrte darauf los, als gälte es ſein ewiges Heil, um ſchließlich nichts zuwege zu bringen. Anderſen und Hegel! — Aber Wiſſenſchaft oder nicht, Dativ oder Akkuſativ, kleiner Anfangsbuchſtabe oder großer — ſeine poetiſchen Schriften begannen allgemach durchzugreifen. Schon die erſte Sammlung ſeiner Gedichte, die er zu dieſer Zeit herausgab, fand bedeutenden Beifall. „Das Leben lag ſonnenbeſtralt vor mir,“ ſagt er an dieſer Stelle.

Jetzt kam aber auch das Ereignis, welches Anderſen zum Manne reifen ſollte. Er ſelbſt deutet es in ſeiner keuſchen Weiſe nur unendlich zart an. Er bereitete ſich 1830 zu einem Ausfluge durch Jütland vor. „Ich hatte keine Ahnung davon, wie viel Ernſt dieſer Sommerausflug mir bringen würde,“ ſagt er, „welcher Übergang mir in meinem innern Leben bevorſtand.“ Und lange danach erzählte er: „Gedichte ſchoſſen auf dem Papier hervor, aber der humoriſtiſchen wurden immer weniger und weniger. Das Gefühl, über welches ich ſo oft geſcherzt hatte, wollte ſich rächen. Ich kam auf einer Reiſe nach einer der kleinern Städte in ein reiches Haus; hier ging plötzlich eine neue Welt vor mir auf, die ſo groß war und doch in vier Zeilen, die ich damals ſchrieb, Raum hatte:

‚Zwei braune Augen ſah mein Blick.
D'rin lag meine Welt, meine Heimat, mein Glück,
D'rin flammte der Geiſt und des Kindes Frieden,
Und nie und nimmer vergaß ich's hienieden.‘

Neue Pläne erfüllten mich, ich wollte es aufgeben, Verſe zu ſchreiben, wozu konnte das führen! Ich wollte ſtudieren, um Prediger zu werden, ich hatte nur einen Gedanken, und das war ſie; aber es

war eine Selbſttäuſchung, ſie liebte einen andern, ſie heiratete ihn ... Sie wurde eines Mannes vortreffliche Frau, eine glückliche Mutter; Gottes Segen über ſie!"

Das iſt alles, was er von ſeiner Liebe ſchreibt. In dem ernſten Vaudeville: „Trennung und Wiederſehen", ſagt er noch, habe er ſeine Herzensgeſchichte niedergelegt, nur mit der Veränderung, daß hier gegenſeitige Liebe herrſche." „Nur mit der Veränderung!" Wenn es nicht ein Frevel wäre, in das Dunkel eindringen zu wollen, das Anderſen um die Paſſionsgeſchichte ſeines Herzens gewoben hat, welche Anhaltspunkte erhielte man nicht in ſeinen Schriften, die uns ja alle ihn ſelbſt widerſpiegeln. Welche Deutung bekäme es, wenn im „Bilderbuch ohne Bilder" der Mond erzählt: „Dort ſtand ein Mann, ein Sänger, er leerte das Methhorn mit dem breiten Silberring, und flüſterte einen Namen. Er bat die Winde, ihn nicht zu verraten, aber ich hörte den Namen, ich kannte ihn, eine Grafenkrone funkelte darüber, und deshalb ſprach er ihn nicht laut; ich lächelte, eine Dichterkrone funkelte über ihm. Eleonore von Eſtes Adel hängt an Taſſos Namen. Ich weiß auch, wo die Roſe der Schönheit blüht —! Dies ſagte der Mond, da ging eine Wolke vorüber. Mögen keine Wolken ſich zwiſchen den Dichter und die Roſe drängen!" Aber die Wolken kamen doch. Anderſen iſt unvermählt geblieben. Der Geiger Chriſtian ſtarb auch und die braunäugige Naomi hat ſeine Liebe nicht erwidert.

Anderſen war aber nicht dazu da, von einem Weibe geliebt zu werden. Ihn liebte die Welt und das war die reinſte Gegenliebe, die er ihr, beharrlich liebend, abgerungen.

Das Jahr 1833 brachte Anderſen ein königliches Reiſeſtipendium, und von da ab beginnen ſeine regelmäßig wiederkehrenden Wanderungen, die ihm bis ans Ende ſeiner Tage Bedürfnis geblieben ſind, nicht vielleicht, weil ſie ihm neuen Stoff boten, ſondern weil ſie ihm, wie er ſelbſt bekennt, die nötige Friſche zuführten, um die Stoffe, die er in ſich trug, zu geſtalten. Er ſah Deutſchland, Frankreich und Italien, woſelbſt er mit dem zweiten größten Dänen Thorwaldſen Freundſchaft ſchloß, aber auch England und Spanien blieben ihm nicht fremd, ja er kam nach Griechenland und von da ſogar nach Kleinaſien. „Von Athen," erzählt er, „ſegelte ich nach Smyrna, und es war mir eine kindiſche Freude, einen anderen Weltteil zu betreten" — der echte, rechte Anderſen!

ganz ein reiſendes Kind, ohne große Gedanken und Eindrücke, voll fröhlicher Schauluſt und Neugier, und voll Vergnügen am Erzählen des Geſehenen und Erlebten.

Von dieſer Zeit an iſt ihm das Glück, wie nur ſelten einem, treu geblieben, ſo daß er wohl ſagen konnte: „Mein Lebensmärchen bis zu dieſer Stunde liegt vor mir aufgerollt, ſo reich und ſchön, ich könnte es ſo nicht dichten. Ich fühle, daß ich ein Glückskind bin; faſt alle kommen mir offen und liebreich entgegen, nur ſelten iſt mein Zutrauen zu den Menſchen getäuſcht worden. Vom Fürſten bis zum Bettler herab habe ich das edle Menſchenherz ſchlagen gefühlt. Es iſt eine Luſt, zu leben, an Gott und Menſchen zu glauben ... Ein Glücksſtern leuchtet über mir, Tauſende verdienten ihn wohl beſſer als ich; ich begreife oft ſelbſt nicht, weshalb gerade mir ſo viel Freude vor Unzähligen zuteil wurde! ...“

So ſpricht Anderſen von ſeinem Leben — man ſteht verwundert, denn hier iſt einmal ein glücklicher Menſch und einer, der ohne weiteres laut bekennt, daß er glücklich ſei, obgleich er es nach ſeinem Dafürhalten nicht verdiene. Wahrhaftig — ein Märchenmenſch!

Wer nun ſolch eine ſeltene Weltanſicht ſein eigen nennt, und wem ſich das eigene Leben ohne ſein Zutun ſozuſagen in ein hübſches Märchen verwandelt, der iſt, däucht mich, der echte, rechte Märchenerzähler für klein und groß, zumal aber für Kinder, denn dieſe haben das Genie zum Glücklichſein. Und die Kinder haben auch gleich gemerkt, daß Anderſen ihr beſter Freund und Kamerad ſei. Das erfuhren wir in der Kindheit an uns ſelbſt und nun erfahren es wieder unſere Kinder. Noch nach Jahren erklingen uns, wenn von Anderſen die Rede geht, in Ohr und Gemüt die traulich-heiteren Einleitungen der Märchen wieder, wie z. B.: „In China, weißt du wohl, iſt der Kaiſer ein Chineſe und alle, die er um ſich hat, ſind auch Chineſen,“ oder: „Ja, das war der kleine Tuk. Er hieß eigentlich gar nicht Tuk, aber als er noch nicht ordentlich reden konnte, da nannte er ſich ſelbſt ſo; das ſollte Karl bedeuten und es iſt wohl ganz gut, wenn man es nur weiß.“ Nicht minder erinnert man ſich lächelnd des naiven Witzes über den weißen Halskragen, der nun „ſo alt war, daß er daran dachte, ſich zu verheiraten“, oder über das Haus, das ſo „baufällig war, daß es nicht wußte, auf welche Seite es fallen ſollte und deshalb ſtehen blieb“, oder

endlich von der Prinzeſſin, die „auch ‚Ach du lieber Auguſtin‘ ſpielen konnte, was das einzige war, das ſie konnte, aber dies ſpielte ſie mit einem Finger“ u. ſ. f. Neben dem Schalkhaften, Kindlichen gibt es aber auch ſo viel des Sinnigen und Tiefſinnigen, daß wenn wir in reifen Jahren dieſe Märchen wieder zur Hand nehmen, wir des Wunderns kein Ende finden: wie eine ſo enge Form eine ſo unendliche Fülle einſchließen könne.

Ja, Hans Chriſtian Anderſen war nicht nur ein Märchenerzähler, ſondern auch ein Märchenmenſch! Darum gelang ihm die ſchwere Kunſt, vielleicht die ſchwerſte aller, — mit dem kindlichen Ton für die mannigfaltigſten, unterſchiedlichen Gefühle und Anſchauungen auszukommen. Wie weit iſt es von der bedeutungsvollen Schalkerei des „Schweinehirten“ oder der „Prinzeſſin auf der Erbſe“ bis zu der erſchütternden ſozialen Tragödie „Das kleine Mädchen mit dem Zündhölzchen“ oder der ergreifenden, Nacht und Tod mit einfacher, aber genialer Plaſtik vorführenden „Geſchichte einer Mutter“!

Das große Schickſal, welches einzelne Menſchen wie ganze Völker einmal emporhebt zur Sonne, ein andermal niederſchmettert in den Abgrund — ſolch ein Schickſal hat über ihn keinerlei Gewalt beſeſſen; er ſtand unter dem Banne des kleinen Kindergeſchicks, welches die herbſten Tränen mit der weichen Hand einer liebenden Mutter trocknet und ſelbſt die raſendſten Schmerzen, wenn nicht mit dem Zuckerbrot ſüßen Zuſpruches, ſo doch mit dem Balſam des Schlafes zum Schweigen bringt und heilt. Menſchen dieſer Art haben eigentlich gar keine Entwicklung, keine Geſchichte: ſie ſind ſozuſagen nicht erſt *geworden*, ſondern fix und fertig auf die Welt gekommen, bereits *dageweſen* — aber dieſes ihr Daſein war ein Märchenglück für ſie wie für die Welt, ein größeres traun! als jenes vieler tauſende von Fürſten, Heerführern und Geſetzgebern!

Percy Bisshe Shelley.

Um ſeinen Gott ſich doppelt ſchmerzlich mühend,
War er ihm, ſelbſt errungen, doppelt teuer,
Dem Ewigen war keine Seele treuer,
Kein Glauben je ſo ungeſchwächt und blühend.

Mit allen Pulſen für die Menſchheit glühend,
Saß immer mit der Hoffnung er am Steuer,
Wenn er auch zürnte, ſeines Zornes Feuer
Nur gegen Sklaven und Tyrannen ſprühend.

Ein Elfengeiſt in einem Menſchenleibe,
Von der Natur Altar ein reiner Funken,
Und drum für Englands Pöbelſinn die Scheibe.

Ein Herz, vom ſüßen Duft des Himmels trunken,
Verflucht vom Vater und geliebt vom Weibe,
Zuletzt ein Stern im wilden Meer verſunken.

(Georg Herwegh.)

Am 4. Auguſt 1892 waren es 100 Jahre, daß der phantaſievollſte Dichter der Engländer, Percy Biſſhe Shelley, der Zeitgenoſſe und vertrauteſte Freund Lord Byrons, das Licht der Welt erblickte. Der Lebenslauf dieſes genialen Mannes, dem die Menſchheit alles war, und der ſymboliſch vielleicht gerade deshalb in der gewaltigen Epoche geboren wurde, in welcher ein zertretenes, von Schranzen und Dirnen beſchimpftes Volk die Ketten an den Schädeln ſeiner Peiniger zertrümmerte, — das Leben dieſes Mannes geſtaltete ſich, in Anbetracht deſſen, daß er ſtets offen Farbe bekannte, zu einem tiefergreifenden Trauerſpiele, das auch der Kataſtrophe des tragiſchen Todes nicht entbehrt.

Es dürfte kaum einen Menſchen gegeben haben, der idealer und lauterer gefühlt, ſicherlich aber gab es keinen, den die lieben Mitmenſchen und Nächſten mehr verfolgt, gehaßt, und — was noch weit ärgere Folgen nach ſich zieht (denn Gehaßtwerden ehrt den redlichen Mann) — verleumdet haben. Es gab ja eine Zeit, wo der „beſſeren

Geſellſchaft“ Old-Englands der bloße Name des Dichters eine ganz reſpektable Gänſehaut über den — natürlich nur äußerlich: bigotten und moraliſchen Rücken jagte und ſie in Starrkrämpfe verſetzte. Das hatte ſeinen Grund teils im überſchäumenden Gerechtigkeitsdrang des Jünglings, zumeiſt aber in der ſataniſchen Heuchelei der p. t. Öffentlichkeit.

Shelley war von Haus aus wohlhabend und beſaß genügende Mittel, auf großem Fuß zu leben, wie es faſt alle ſeine Standesgenoſſen taten. Aber ſchon frühzeitig entwickelte ſich in ihm der Hang zum Philoſophieren, zum Nachſinnen über die großen Lebensrätſel und deren Löſung. Aufgewachſen in der freien Natur, in enger Wechſelbeziehung mit Landbewohnern, brachte er ſchon von vorneweg manche andere, liberale Anſchauung in den beſchränkten Horizont der House School mit. Das eifrige Studium der Weltgeſchichte ſchärfte überdies ſeinen klaren Blick und vertiefte ſeine Weltanſchauung. Unerſchrockene Wahrheitsliebe und hyperideale Geiſtesrichtung vervollſtändigten den frühreifen Charakter.

Was ſeine Familie betrifft, ſo war der Vater, Sir Timothy, ein biederer, mit philiſtröſen Vorurteilen vollgepfropfter Landedelmann, der alles andere beſſer verſtehen mochte, als die hochfliegenden Menſchheitsbeglückungsideen ſeines Sohnes. Die Mutter ſcheint allerdings einen wohltuenden Gegenſatz zu dieſer banalen Natur gebildet zu haben, aber ihr beſcheidener Sinn, ihre mimoſenhafte Herzensgüte ließ einen ausgleichenden Einfluß nicht zur Geltung kommen. Von den übrigen Verwandten iſt nur der damalige Chef der Shelleys zu erwähnen, ein hochfahrender, harter Ariſtokrat, reizbar und exzentriſch wie kein Zweiter, und trotz ſeiner hellen Begeiſterung für die franzöſiſchen Enzyklopädiſten, ſowie ſeines radikalen Liberalismus ein treuer Diener der in Suſſex gebietenden und den untergebenen Klein-Adel nicht weniger denn das Volk bedrückenden Herzoge von Norfolk. Von dieſem mag der Dichter die leidenſchaftliche Energie geerbt haben, womit er die ſozialen und religiöſen Zuſtände der Vergangenheit und ſeiner Gegenwart bekämpfte. Die äußere Erſcheinung des jungen Brauſekopfes wird uns als außerordentlich anziehend beſchrieben und ſoll auch im Laufe der Zeit nur ſehr wenig von ihrem ſeraphiſchen Ausdruck eingebüßt haben. Von Statur groß, ſchlank, feingebaut, machte er ganz den Eindruck einer Idealgeſtalt; der kleine Kopf mit den etwas unregelmäßigen, vergeiſtigten Zügen, die großen, verſchleierten Augen, der faſt weiblich geformte Mund und das

reiche, lockige Braunhaar verliehen ihm einen eigentümlichen Reiz, dem nur sehr Wenige zu widerstehen vermochten.

Im 13. Lebensjahre kam Shelley an die Schule zu Eton, einer Lehranstalt, welche mit den denkbarst mittelalterlichen Disziplinen ausgestattet war. Formalismus, Pedanterie, Zelotismus, Herzens- und Geistesroheit scheinen die hervorragendsten Wissenschaften der dünkelhaften Lehrer und infolgedessen auch der Schüler gewesen zu sein. Beide wetteiferten um die Palme der Seelenstumpfheit. Diese gebildete Barbarei vermochte ein Geist, wie der unseres Heißsporns — er hieß ja auch Percy — auf die Dauer nicht zu ertragen; hauptsächlich erfüllte ihn die fromme Muckerei, welche „stets die Worte „Gott" und „Christentum" im Munde führte, während ihre Beweise „Schläge und Drohungen waren", mit unauslöschlichem Grimm und legte so den Grund zum lodernden Hasse gegen alle geistige und körperliche Bedrückung, dem er in seinen Dichtungen ebenso edlen als energischen Ausdruck verleiht. Der Konflikt, der sich logischerweise über kurz oder lang ergeben mußte, wurde bald ausgetragen und Shelley wegen „Widersetzlichkeit" relegiert.

In der Hoffnung, eine Hochschule werde den niederen Bildungsanstalten voraus sein, begab er sich nach Oxford. Bald aber sah er seine Täuschung ein — der Unterschied zwischen Eton und Oxford bestand lediglich im Titel, die Methode war dieselbe, nur daß die Alma mater in Beziehung auf die Buchstaben-Religion noch verbohrter und widderköpfiger war. Das büttelhafte Gebahren der orthodoxen Heuchler konnte natürlich nicht im Stande sein, den 17jährigen Denker umzustimmen, vielmehr führte ihn der gerechte Zorn gegen solch einen Klerus zu der Ansicht, daß diese Körperschaft das gesammte Elend der Menschheit repräsentiere. Indem er nun im weiteren Gedankengange die Religion mit dieser Priesterschaft identifizierte, gelangte er zu dem Schluß: „Die Religion ist die intellektuelle Urheberin alles Weltübels, die Hauptschlagader aller Laster und ethischen Verkommenheiten!" In diesem Sinne verfaßte der Jüngling den scharfen, mit unzähligen Zitaten und historischen Belegen ausgestatteten und eben darum so großen Sturm erregenden Essay: „Necessity of atheism", welchen der gute Schwärmer in der felsenfesten Meinung, er werde eine gründliche Reinigung der Ideen zur Folge haben, den fünfundzwanzig Rektoren des Kollegs zur Begutachtung vorlegte. Wie selbst-

verſtändlich, war dieſe würdige, im Alter und Alten ergraute Körperſchaft himmelweit davon entfernt, die Reformvorſchläge des jugendlichen Schwarmgeiſtes ins Werk zu ſetzen; ſie tat etwas anderes, für ihre Sache viel Erſprießlicheres: ſie klagte beim Konvente. Dieſer entſchied nach berühmten Muſtern: der „Ketzer" möge alle ſeine Theſen ohne Ausnahme widerrufen und ſich bedingungslos dem Verdikte ſeiner Oberen beugen. Überzeugungstreu, wie Shelley war, verweigerte er es, worauf ſeine und ſeines Konſorten Hogg Ausſchließung von der Hochſchule erfolgte. Seitab hatte er das Glück oder Unglück (wie man es eben nimmt), der „Auswurf der engliſchen" insbeſondere, ſowie ein „Schandfleck der menſchlichen Geſellſchaft" überhaupt genannt zu werden; er ſtarb auch, ohne von dieſem orthodoxen Bannfluch gelöſt zu ſein.

Über den — natürlich „noch nie dageweſenen Fall" waren „alle Kreiſe und Schichten" empört, vom König bis zum allerletzten Gaisbuben, vom finſteren Puritaner bis zum leichtlebigſten Cidevant, und beſonders die verlottertſten, innerlich längſt nicht mehr orthodoxen Kreaturen zogen gegen den „Atheiſten" Shelley mit allen Waffen zu Felde, die ihnen Dummheit, Heuchelei und Skandalſucht anbot. Hatte man ſich vordem über den Begriff „Atheiſt" im Dunkel befunden, ſo war man jetzt ebenſoſehr im Klaren — man beſaß ja ein Exempel, den Typus eines „Gottesleugners". Es frug ſich kein einziger von dieſer feinen „Geſellſchaft", welche vom Scheitel bis zur Sohle verſeucht und verfault war, wie der berüchtigte ſchändliche Prozeß klipp und klar beweiſt, den „Gentleman George", der nachmalige König Georg IV., gegen ſeine Gemalin Karoline geführt hat, es frug ſich kein einziger, ob es zum mindeſten politiſch war, gegen einen in allen Beweggründen reinen, wenn auch hitzigen jugendlichen Idealiſten in ſo ſchmachvoller Weiſe vorzugehen, ihn wie kaum den ärgſten Verbrecher zu brandmarken. Wem fällt da nicht der Ruf des verhetzten jüdiſchen Mob ein: „Gib uns den Barrabas frei, und Jeſum von Nazareth laſſe kreuzigen!" Indes einem Menſchen wie Shelley konnte ja keine größere Auszeichnung widerfahren, als wenn ihn eine ſolche verluderte Öffentlichkeit ſchmähte und verfolgte.

Das Schlimmſte für ihn war die Losſagung der eigenen, bornierten und darum über ſeine Verwegenheit höchlich entſetzten Familie. Nur die Schweſtern, vor allem die Halbſchweſter Frances Imlay, welche aus

dieſem Grunde der niederträchtigſten Verleumdung nicht entging,[1]) hielten, allerdings nur insgeheim, zu dem „ungeratenen und verlorenen“ Bruder, mit ihren kleinen Erſparniſſen ſeine bittere Dürftigkeit lindernd. Der Dichter vegetierte dazumal in einer Manſarde zu London, mit poetiſchen und hiſtoriſchen Studien beſchäftigt. Er arbeitete tagtäglich nicht weniger als ſechzehn Stunden, erfriſchte ſich mittelſt eines Spazierganges und genoß nur Brot, Wein und Thee. Trotz überhandnehmender Kränklichkeit — er war von äußerſt zarter und empfindlicher Konſtitution — blieb ſein gewaltiger Geiſt ungebrochen. Schon früher hatte er ſeine jugendlichen, von flammenatmender Phantaſie überſchäumenden Traumbilder in poetiſches Gewand gekleidet und noch vor dem 16. Lebensjahre eine epiſche Dichtung: „Ahasver or the wandering Jew“ und zwei Romane: „Zasterozzi“ und „St. Irvyne or the Rosicrucian“ (erſteren mit Kapt. Medwin,[2]) letzteren mit einer Baſe gemeinſchaftlich) verfaßt. Alle dieſe Werke tragen romantiſches Gepräge, wie ſich Shelley überhaupt von der Romantik nie ganz losgemacht hat, aber dieſe Maske läßt doch ſchon ab und zu ſein wahres Antlitz hindurchſchimmern.

Jetzt aber, wo er ſo herbe Lebenserfahrungen gemacht hatte, wurden die unbedeutenden Luftſpiegelungen von großen Ideen in den Hintergrund gedrängt, und dieſe entwickelten ſeine impoſante dichteriſche Individualität, indem ſie ihn auf die Darſtellung des Tatſächlichen verwieſen; allerdings ſpiegelte ſich dieſes „Tatſächliche“ in Shelleys Herzen, denn der Dichter arbeitete zumeiſt mit dem Herzen, ganz anders als z. B. in Lord Byrons oder gar in des Laureaten Robert Southey Kopfe. Die „Toleranz“ der High-church, die ſchandbare Heuchelei der Bekenner des „Cant“ (bekanntlich die ſeltſame Miſchung von Prüderie, Frivolität, Orthodoxismus und Glaubensloſigkeit, die nirgendwo ſo viele Gläubige beſitzt, als eben in England, und auf deren Kerbholz auch die Verfolgung des Dichter-Lords gehört), die Feilheit und Feigheit der Maſſe, der Gegenſatz zwiſchen Ideal und Wirklichkeit, zwiſchen Arm und Reich, der in London beſonders ſtark auftritt, die Willkür des Thrones und

[1]) Man beſchuldigte ſie einer mehr als ſchweſterlichen Liebe zu Shelley, übrigens ohne den geringſten Schein von Wahrheit, genau ſo, wie Byrons Halbſchweſter Auguſta Leigh.

[2]) Ein Vetter Shelleys, Verfaſſer der „Geſpräche mit Lord Byron“, eines durch ſein litterariſch-biographiſches Material ſehr wertvollen Buches.

tauſend andere Übel, die zum Teil auch unſere Gegenwart ſchmücken und drücken, lenkten den idealen Charakter naturgemäß auf die hehre, urewige Idee des zukünftigen „tauſendjährigen Reiches der Liebe und des Friedens“. So entſtand denn das phantaſtiſche, Rouſſeaus und Spinozas Philoſopheme in poetiſches Gold wandelnde Gedicht: „Queen Mab“.

Das Gedicht „Queen Mab“ klingt ſo ſehr an moderne Gefühle und Gedanken an, daß ſich ein, wenn auch nur flüchtiges Eingehen wohl verlohnen dürfte. Die Dichtung läßt ſich — im Sinne unſerer einſchachtelungsſüchtigen Kunſtkenner und Kunſtnichtkenner geſprochen — in keine beſtimmte Gattung einreihen; ſie ſtellt eine Reihe von lyriſch-deſkriptiven und polemiſch-didaktiſchen Schilderungen dar. Ebenſoſehr wechſelt die Form; dafür entſchädigt die überſtrömende Gedankenfülle und die großartige Phantaſie.

Die Feenkönigin Mab belebt die Seele der keuſchen Janthe:

Auf daß der Geiſt, in wechſelloſe Reinheit
Gekleidet, lerne, wie am ſchnellſten er
Das große Ziel, das ihm beſtimmt, erreiche,
Und jenen Frieden koſte, den zuletzt
Alles, was lebt und athmet, teilen wird,
Dies iſt der Lohn der Tugend —

und führt ſie durch die Räume des Weltalls, indem ſie ihr die Beſtimmung aller Dinge erläutert. Sie zeigt dem entzückten Geiſt auf den Trümmerſtätten von Theben, Ninive, Jeruſalem, Athen, Palmyra und Rom die Vergangenheit des Menſchengeſchlechtes, „was es war“.

Was blieb? — Nur die Erinnerung
An Unverſtand und Schmach.
Ach! aber wie viel größer iſt der Wandel,
Und wie viel düſterer der Gegenſatz
Des Menſchengeiſtes hier.
Wo Sokrates erblich, verbreitet Tod
Ein Tor und Feigling, ein Tyrannenknecht;
Wo Cicero und Antonin gelebt,
Da betet, flucht und trügt
Ein heuchleriſcher Mönch.
Tugend und Weisheit, Wahrheit, Freiheit floh'n
Und kehren nimmer, bis der Menſch erkennt,
Daß ſie allein die Seligkeit gewähren,
Die einer Seele würdig, die da fühlt,
Daß ſie von ew'ger Art.

Dann die Gegenwart (1810), „was es ist“, die Ziele, zu welchen Despotismus, Selbstsucht, verkrüppelte Religion und Dogmatismus führen, wozu der Gottesbegriff im Lauf der Zeit gedient hat und noch dient, welche Gräuel im Namen des formellen (offiziellen) Glaubens verübt worden sind (Inquisition, Albigenser, Kreuzzüge u. s. w.) III—VII.

Zumal hier lodert des Dichters Seele in verzehrendem Haß gegen Tyrannei jedweder Art und Gattung auf und schleudert Bannflüche über die Unterdrücker der Menschheit. „Woher“, fragt er nach der düsteren Schilderung eines despotischen Königs und seines Hofstaates —

Woher entsprossen Könige und Schmarotzer?
Woher der Drohnen unnatürlicher Schwarm,
Der Müh' und unbesiegbar Elend häuft
Auf Jene, die Paläste ihnen bau'n
Und ihnen fromm ihr täglich Brot bereiten? —
Das Laster zeugte sie, das schwarze Laster,
Das scheußliche; Raub, Wahnsinn, Trug, Verrat
Und alles, was den Jammer schafft und aus
Der Erde diese dornige Wüste macht;
Die bösen Lüste, Rachgier, Haß und Mord ...
Und wenn die Stimme der Vernunft dereinst
Laut, wie die Stimme der Natur, die Völker
Erweckt, und wenn der Mensch erkennen wird,
Daß Laster Zwietracht ist und Krieg und Elend,
Und Tugend Friede, Glück und Harmonie;
Wenn der gereifte Mensch verachten wird
Das Spielzeug seiner Kindheit — so verliert
Der königliche Glanz die Macht, zu blenden;
In Schweigen sinkt sein Herrscherrecht dahin.
Der prächtige Thron vermodert unbeachtet
Im Königssaal; und so verhaßt wird sein,
So allen Vorteils bar, der Lüge Werk,
Wie jetzt der Wahrheit Dienst.

Der fürchterlichste Dämon, der die Welt verheert, der Krieg, ihn haben einzig die Despoten entfesselt,

Die Könige,
Staatsmänner, Pfaffen, deren Schutz und Schirm
Der Menschen Elend ist und deren Größe
Auf seine Niedrigkeit sich baut ...
Krieg ist des Staatsmanns Spiel,
Des Pfaffen Lust, des Richters Scherz, das Handwerk

Des feilen Meuchlers und für die gekrönten
Mordbuben, deren Throne durch Verrat
Und Blut und Frevel jeder Art erkauft,
Ihr täglich Brot, die Stütze ihrer Macht.
Um ihre Hofburg ſteh'n, blutrot gekleidet,
Die Wachen, nehmen teil an dem Verbrechen —
Die Pult'rer ſeiner Furcht, die Schmutzgefäße
Des ſchlimmſten Laſters, der Geſellſchaft Auswurf,
Die Hefe niedrigſter Verworfenheit.
Ihr kaltes Herz vereint Betrug mit Härte,
Dummheit mit Stolz, und alles, was gemein
Und ſchurkiſch iſt, mit einer Wut, die nur
Verzweiflung an der Tugend und Verachtung
Des eig'nen Wertes ſo entflammen konnte.

Dieſen „gedungenen Bravos" ſtehen zur Seite Menſchen,

die geſchickt
Das Recht in der Geſetze Netz verſtricken,
Die Schwächeren zu bedrücken ſtets bereit.

Dann:

Ernſte Heuchler, mit ergrautem Haar, die
Sich durch ein üppig' Leben voller Trug,
Mit Schmeichelei zum Sitz der Macht empor
Gewunden —
Drei Worte haben ſie, und wohl verſteh'n
Tyrannen ſie zu brauchen, trefflich zahlen
Mit Wucherzinſen, die der blühenden Welt
Entriſſen, ſie der Worte Darlehn ab!
Gott, Höll' und Himmel! Ein erbarmungsloſer,
Rachſuchterfüllter und allmächtiger Däman,
Deſſ' Gnade nur ein Hohnwort für die Wut
Des wilden, blutbegierigen Tigers iſt.
Die Höll' — ein roter Schlund voll ew'gen Feuers,
Wo giftige Schlangen ewige Qualen nach
Den armen Sklaven ſchaffen, deren Leben
Die Strafe ſchon für ihre Sünden war.
Der Himmel — jenes Böſewichtes Lohn,
Der ſeine menſchliche Natur entweiht,
Der glaubt und zittert und im Staube kriecht
Vor'm eitlen Tand der irdiſchen Gewalt.

Die neue Pandora, die all' dies Unheil über die Welt gebracht hat, iſt die Selbſtſucht, die „Zwillingsſchweſter der Religion". Die Selbſtſucht erzeugt den Handel, den Schacher,

unter deſſen giftigem Schatten
Nicht eine Tugend zu entſprießen wagt,
Nein, Dürftigkeit und Reichtum, gleich gewaltig
Vernichtenden Fluch auf alles niederſtreu'n.
Der Schacher ſtempelt mit der Selbſtſucht Marke
Ein glänzendes Metall und nennt es Gold,

dem ſich der hohe, wie der niedere Pöbel gleicherweiſe ehrfürchtig neigen, und alles, „nur die Tugend nicht", wird käuflich: das Licht des Himmels, der Erde Gaben, die Freiheit, ja das Leben ſelbſt und die Liebe,

ſie, der Troſt
Für alles Wehe, wird zur Todesqual,
Das Greiſenalter bebt im ſchaudernden Arm
Selbſtſüchtiger Schönheit, und der Jünglingsglut
Verderbte Triebe ſchaffen aus dem Gift
Des Handels ein entſetzensvolles Daſein,
Indeß aus freudeloſer Sinnenluſt
Die Peſt erzeugt wird, die das ganze Leben
Des Menſchen füllt mit hydraköpfigem Leid.

Und doch! All' der Gräuel hätte nicht ſo gewaltige Wogen aufwerfen können, wenn

Du nicht Helf'rin wärſt,
Religion! Furchtbarer Teufel du,
Der rings die Erde mit Dämonen füllt,
Den Höllenſchlund mit Menſchen, und mit Sklaven
Das Himmelreich!
Befleckt wird alles, was dein Auge trifft!

Durch ſie wurden die Naturgewalten und Naturerſcheinungen, die Gebilde der Phantaſie zu abſtrakten Weſen, zu Gottheiten ... Aber dieſer Glaube iſt ein Wahn —

Es iſt kein Gott!
Drinnen und draußen zeiht Unendlichkeit
Die Schöpfung doch der Lüge, und der Geiſt,
Der wandelbare, welcher die Natur
Durchdringt, iſt ihr alleiniger Gott...

Die Selbſtſucht, die Ohnmacht, der Stolz haben den Menſchen den Namen Gottes gelehrt, jenen Namen, der im Laufe der Zeit

jeden Frevel
Mit Heiligenſchein umſtralt hat,

und der ſtets

der kriegbefleckten Welt
Als Stichwort der Verheerung

dient. Zum Zeugnis deſſen beruft die Feenkönigin den ewigen Wanderer Ahasver, und dieſer beſtätigt durch Beiſpiele aus der Religionsgeſchichte, daß

kein Jahr in ſeinem langen Leben
Schwand unbefleckt von Jammer und Verbrechen,
Die Gottes auserkorener Glaube zeigt.

Beide Zeiten ſind alſo gleich wehvoll und hoffnungslos. Im Bewußtſein deſſen richtet der Geiſt an ſeine Führerin die bange Frage, ob dieſe Zuſtände ewig währen würden, ob die Menſchheit niemals von den ſchrecklichen Ketten befreit würde. Als Antwort entrollte die Feenkönigin die Zukunft des Menſchengeſchlechtes — wie es ſein wird" — ein berauſchendes Bild, voll Duft und Seligkeit. Der Himmel iſt auf Erden; es gibt keine Sandwüſte, keine unfruchtbaren Felſen, keine Seuchen, keine Gewitter, keine Kriege, keine blutbefleckten Eroberer, keine Laſter — überall herrſcht die Liebe, der Frieden,

Alles iſt neu erſchaffen, und durchhaucht
Von wechſelſeitiger Lieb' iſt alles Leben;
Vorbei iſt jeder Schmerz, der Freuden Becher
Schäumt unverbittert bis zum Rand
Und letzt die durſtigen Lippen, die er floh.

Gleichwie die Tiere ganz anders geworden ſind — Leu und Lamm, Reh und Bär ruhen friedlich geſellt, — ſo auch die Menſchen, — wie ihre Urväter leben ſie und lieben ihren Mitmenſchen mehr als ſich ſelbſt.

Und gleich berechtigt ſteht er unter Gleichen.

Unbekannt ſind Schmerz, Siechtum, Verbrechen, ja ſelbſt der Tod hat ſeine Schrecken verloren, denn der lebensmüde Geiſt ſchwindet friedlich wie ein Hauch von dannen —

Mild war des Todes langſam nahender Zwang;
Der Geiſt ſchwand friedlich unter ſeiner Hand,
Ohn' einen Seufzer, ohne Fürchten faſt,
So ruhig wie ein Pilger, der da geht
Nach einem fernen Land, und jenem gleich
Voll Hoffnung und von Wißbegier erfüllt.

Den „Fluch der Jahrtauſende", den Namen Gottes kennt niemand mehr, und die Erinnerung an die blutbefleckte Vorzeit verfällt zu Schutt und Moder mit den morſchen Paläſten, Domen u. a. Wahrzeichen der einſtmaligen Verſklavung. — Die leidende und ſtreitende Kirche: Menſchheit hat den Gipfel der erſehnten Vollendung erſtiegen, ſie iſt zur triumphierenden Kirche geworden. Ob auch die Gegenwart noch herrſcht, trüb und düſter, — der Menſchengeiſt wird das Ziel erreichen, wenn er mutig ſeine Pfade fortſchreitet; es gilt nur eine „dunkle Stunde Wanderung" und dann erſchließt ſich, wie dereinſt dem gewaltigen Volksführer und Geſetzgeber vom Nebo aus, das gelobte Land, der große, herrliche Lenz der Lenze, dem die Herzen aller Edlen ſchlagen.

O Menſchengeiſt, geh' mutig deinen Pfad,
Die Tugend lehre dich mit feſtem Sinn
Die Stufen der Vollendungsbahn erklimmen;
Denn die Geburt, das Leben und der Tod
Befördern all' dich zum vollkomm'nen Glück ...
Der Tod iſt eine traurig-finſt're Pforte,
Die zu azur'nen Inſeln, lichten Himmeln
Und Glücksgefilden ewiger Hoffnung führt;
Deshalb, o Seele, ſchreite mutig fort
Und fürchte, Geiſt, die Hand des Todes nicht,
's iſt einer dunklen Stunde Wand'rung nur,
Der flüchtige Abgrundstraum ſchreckvollen Schlummers —
O kämpfe mutig fort! Dein Wille ſoll
In ewigem Kampf mit Tyrannei und Lüge
Sein hohes Ziel erfüllen, und die Keime
Des Elends tilgen aus der Menſchenbruſt.
Dein iſt die Hand, die mild zu glätten weiß
Den Dornenpfuhl unſeligen Verbrechens.
— — — — — — — — Dein die Stirn,
Die ſeinem wild'ſten Zorn voll Sanftmut trotzt,
Und nicht ſich beugt vor ſeinem finſtern Himmel,
Und wär' er reich an Macht und Herr der Welt.

Mit dieſer Prophezeiung ſchließt die Dichtung, und dieſes Ahnen einer glorreichen Zukunft bildet von da ab den Grundgedanken aller Shelleyſchen Geiſteswerke, welche im großen und ganzen nur ein variirender Nachklang der hier angeſchlagenen Ideen: des Pantheismus, des Materialismus und vergeiſtigten Anarchismus ſind. Die zalreichen Widerſprüche der Dichtung laſſen ſich teils aus der Jugend des Autors,

teils aus dem luftigen Charakter der intuitiven utopiſtiſch-poetiſchen Darſtellung erklären. Wenn Shelley einmal die Notwendigkeit „die Mutter der Welt“ nennt und dieſes — ich möchte ſagen: eiſerne Lohngeſetz der Natur preiſt, aber bald darauf der freien Selbſtbeſtimmung das Wort redet („Der Menſch kann ſich mittelſt ſeines Willens aus den umſtrickenden Irrtümern löſen, ſein Schickſal ändern“), ſo iſt dies übrigens nur ein ſcheinbarer Zwieſpalt. Im erſten Fall huldigt der Dichter der phyſikaliſchen Auffaſſung, im letzterern der philoſophiſchen. Seine Poeſie wurzelt, wie J. Darmeſteter ſo ſchön ſagt, im Leben, indes die Krone derſelben ſich im Traumgebiet entfaltet. Die zahlreichen Anmerkungen in Proſa zu „Queen Mab“ führen die Schlagworte weiter aus, ſie ſind geiſtvoll, aber zumeiſt ſehr paradox. In denſelben lernen wir den Dichter als Verfechter eines weiteren modernen Themas, der „freien Liebe“ kennen. Den „learned Thebans“ des Klerikalismus gegenüber ſei hier bemerkt, daß Shelley unter „freier Liebe“ die freie Selbſtbeſtimmung der Eheleute verſtanden wiſſen will. „Ein Ehemann und eine Ehefrau“, meint er, „ſollten ſolange vereint bleiben, als ſie einander lieben; jedes Geſetz, das ſie zum Zuſammenleben nach dem Erlöſchen ihrer Neigungen verpflichtet, iſt eine unerträgliche Tyrannei und höchſt unwürdig zu ertragen.“ Die Spitze des Geſagten richtet ſich gegen die barbariſchen Ehegeſetze Old-Englands, wie auch gegen die von der katholiſchen Kirche erlaſſenen Vorſchriften, wonach die Ehe unter keinen Umſtänden getrennt werden kann.

Das Schickſal der Dichtung iſt nach dem Geſagten leicht zu erraten, ſie ward wegen ihrer „antichriſtlichen, unmoraliſchen Tendenz“ verboten und fand erſt zehn Jahre ſpäter Eingang im Publikum.

Inzwiſchen hatte ſich Shelleys materielle Lage bedeutend gebeſſert: er erbte neben dem Baronet-Titel ein Lehensgut, das er jedoch ſeinem Vater gegen jährliches Entgelt von 1000 Pfund Sterling zur Nutznießung überließ. Kurz vorher entführte er die ſechzehnjährige Harriet Weſtbrook und ließ ſich mit ihr durch den berühmten Schmied von Gretna-Green trauen. Es war eine Übereilung, die nach drei Jahren wieder gut gemacht wurde. Harriet, ein alltägliches, wenn auch „gebildetes“ — das iſt ja meiſt beiſammen — und hübſches Mädchen, konnte auf die Dauer dem Frauenideal des Dichters nicht genügen. Schon die Art und Weiſe, wie die beiden grundverſchiedenen Naturen zuſammen-

trafen, bietet Anlaß zum Kopfſchütteln. Die Sechzehnjährige, durch deren Vermittlung Shelley mit ſeinen Schweſtern verkehrte, hielt ſich für unſäglich unglücklich, weil man ſie gezwungen hatte, die — Schule zu beſuchen. Sie klagte denn unſerem Heißſporn ihr Leid, und der junge Rebell verſuchte es, ſie zu ſeinen Weltbeglückungsideen, welche alles Beſtehende zertrümmern ſollten, zu bekehren; das Mädchen verliebte ſich Hals über Kopf in den begeiſterten Apoſtel der Menſchheit, Shelley hatte Mitleid mit ihr und entführte ſie. . . .

Kurz nach der Scheidung von Harriet begegnete unſer Dichter jenem Mädchen, das ſeine treue Lebensgefährtin werden ſollte. Mary Wollſtonecraft Godwin, die geiſtreiche Tochter des Romaneiers Godwin (der Autor des „Caleb William"), war ganz dazu geſchaffen, Shelleys Weib zu ſein. Hochgebildet, vorurteilsfrei, ehrlich und geiſtig-ſelbſtändig, huldigte ſie ſowohl in religiöſer und politiſcher, als in ſozialer und philoſophiſcher Beziehung ganz und gar den hochfliegenden Ideen des Dichters. Die Vermählung fand 1816 ſtatt, und ein Jahr darauf eröffnete der glückliche Poet mit dem genialen „Alastor or the spirit of solitude" die ſtattliche Reihe ſeiner unſterblichen Dichtungen. Das dem Klange von Äolsharfen gleichende Gedicht ſchildert das Leben eines jungen Dichters, den ſein raſtloſer Drang, die großen Ideale ſeines Herzens zu verwirklichen, in ein frühes Grab ſtürzt. Eine poetiſche Autobiographie. Auch dieſes Werk zeichnet ſich durch den Zauber der Sprache und die Großzügigkeit der Geſinnung aus; beſonderen Reiz aber verleiht ihm der Pantheismus, der wie ein koſtbarer Flor darüber gebreitet liegt. „Alaſtor", der erhabenſte Weihgeſang der Poeſie, iſt das Hohelied des Ideals, der reinſte Ausdruck von Shelleys Spiritualismus, und wer die anima candida unter den Dichtern aller Zeiten und Völker kennen lernen will, der muß vor allem dieſes Evangelium lyriſcher Reflexion zur Hand nehmen. Als Beiſpiel der Kunſt, mit welcher Shelley die Natur zu ſchildern verſteht, ſeien folgende Verſe hierher geſetzt:

Die Mittagsſonne ſchien jetzt auf den Wald,
Ein rieſig Schattenmeer, deſſ' braune Pracht
Den Talgrund einer engen Schlucht umgürtet.
Dunkler und dunkler breiten ſich die Schatten,
Mit knorrigem Rieſenarm umſchlingt die Eiche
Der Buche helles Laub. Die Pyramiden
Der ſchlanken Ceder bilden, hochgewölbt,

Erhab'ne Kuppeln, unter denen tief,
Wie Wolken am ſmaragd'nen Himmelszelt,
Der Eſche und Akazie Blätter bleich
Und zitternd hangen. Bunten Schlangen gleich,
In Irispracht und Feuerfarben ſchillernd,
Umklammert Schlinggewächs, mit tauſend Blüten
Beſternt, der Bäume graue Stämme rings;
Und wie der Kinderaugen heit'rer Strahl
Mit ſanftem Sinn und unſchuldsvollſter Luſt
Die Herzen der Geliebten hold umfließt,
So rankt es ſich um die vermählten Zweige,
Noch mehr befeſtigend ihren Bund. Das Laub
Webt aus des Tages dunkelblauem Licht
Und aus der Mittagshelligkeit der Nacht
Ein vielumſchlungenes Netz, ſo wandelbar,
Wie zauberhafter Wolken Truggebilde.
Im Schatten dieſer Baldachine dehnt
Sich ſchwellender Matten ſametweiches Moos,
Von würzigen Kräutern duftend, und erhellt
Von tauſend lieben, kleinen Blütenaugen,
Die ſchwärzeſte Schlucht entſandt' aus ihren Büſchen
Von Biſamroſen, mit Jasmin verzweigt,
Ein ſeelbetäubend Duften, das den Wand'rer
Einlud zu holderem Geheimnis noch.
Dämm'rung und Schweigen halten hier im Tal,
Wie Zwillingsſchweſtern ihre Mittagswacht,
Und ſchweben unter'm Schattendach dahin
Gleich Dunſtgeſtalten, flüchtig nur erblickt.
Dahinter rauſcht ein blinkend ſchwarzer Quell
Von tiefkriſtall'ner Flut und ſpiegelt ab
Das dichtverworrene Gezweige droben,
Und jedes hängende Blatt und jeden Fleck
Des blauen Himmels zwiſchen ihrem Dach,
Und nichts verwiſcht das Bild im Waſſerſpiegel,
Als eines Sternes Flimmern, der das Gitter
Des Laubes hin und wieder hell durchblitzt,
Ein bunter Vogel, der im Mondlicht ruht,
Ein prächtiges Inſekt, das lautlos fliegt
Und noch den Tag nicht kennt, eh' ſeine Schwingen
Dem Aug' des Mittags ihre Pracht gezeigt.

Nicht minder prächtig iſt die Schilderung vom Tode des Dichters und die anſchließende Totenklage, beide von einer großartigen Einfachheit

in Form und Inhalt, dabei überfließend von Poeſie und Innigkeit. „Alaſtor“ iſt, wenn nicht das bedeutendſte, ſo doch das poetiſchſte und in ſich geſchloſſenſte von den größeren Werken Shelleys, das jedem empfänglichen Geiſte hohen, ungetrübten Genuß bereiten wird.

Von Windſor, unter deſſen mächtigen Eichen der größte Teil des „Alaſtor“ entſtand, ging das junge Ehepaar nach Frankreich, und von da längs des Rheins in die Schweiz, an den Genferſee, wo Shelley die Bekanntſchaft Lord Byrons machte, der hier den dritten Geſang des „Don Juan“ vollendete. Die Bekanntſchaft verwandelte ſich ſchnell in innige Freundſchaft, und die beiden Geiſtesfürſten verbrachten oft ganze Nächte auf einem Boote, bald in ernſtem, bald in heiterem Geſpräch ihre Gedanken austauſchend, über alles, was ihnen der Erörterung wert erſchien. Hier führte auch Shelley ſeinen „Alaſtor“ zu Ende und überſetzte den „Prometheus“ des erzgerüſteten Marathonkämpfers Äſchylos, ſowie einiges aus Goethes Weltbibel „Fauſt“. Nach England zurückgekehrt, erfuhr er, daß ſeine erſte Gattin (Harriet) ihrem Leben durch einen Selbſtmord ein Ende gemacht habe. Er wollte nun ſeine beiden Söhne aus dieſer Ehe zu ſich nehmen, was ihm aber „von Amtswegen“ durch den Lordkanzler Eldon verboten wurde, da — ſo hieß es in der Begründung — „ein unmoraliſcher (?!) und glaubensloſer Menſch nicht imſtande ſei, Kinder moraliſch zu erziehen“ (!!). Dies alberne Verdikt trifft zufällig den Nagel auf den Kopf: ein Menſch, wie Shelley, vermochte ſeine Kinder natürlich nicht ſo zu erziehen, wie z. B. der wohledle Lord Eldon, deſſen große Moral und frommer Glaube ſich in der erwähnten „königlichen Bordellkomödie“ ſo glorreich bewährt hat, ganz abgeſehen von ſeiner ſonſtigen politiſchen Laufbahn, während welcher dieſe beiden Verſetzſtücke mit dem Farbenreichtum eines Chamäleons erfolgreich wetteiferten.

Tief erſchüttert durch dieſe Pöbelhaftigkeit, begab ſich der Dichter in die Einſamkeit von Bechan, wo er ſein metaphyſiſch-allegoriſches Epos „The revolt of Islam“ niederſchrieb. Es iſt das umfangreichſte Werk Shelleys und offenbart ſeine Eigenart am klarſten. Die Grundidee desſelben deckt ſich vollkommen mit jener von „Queen Mab“; wie dort, werden auch hier die Wandlungen in der Geſchichte der Menſchheit geſchildert, und wie dort, klingt die Dichtung in einen Hymnus auf den Sieg der Tugend über weltliche und geiſtliche Tyrannei aus. Die Dar-

ſtellung iſt jedoch bei weitem beſtimmter, konkreter durchgeführt, weshalb das Ganze viel tiefer und nachhaltiger wirkt. Mit vollem Recht bemerkt Leixner in ſeiner Litteraturgeſchichte, daß „nirgendwo die edle Natur des Dichters, die reine Begeiſterung für die Menſchheit glänzenderen Ausdruck gefunden habe“ als hier. Die Form iſt die der Spenzerſtanze. Gelegentlich eines Ausfluges in die Umgebung von Bechan wurde Shelley mit Leigh Hunt, dem liebenswürdigen Publiziſten, der auch eine feinziſelierte poetiſche Erzählung „The story of Rimini“ geſchrieben, und John Keats, dem gemütreichen Autor der durch ihren Bilderreichtum blendenden Epen „Hyperion“ und „Endymion“ bekannt und befreundet.

Im Mai des folgenden Jahres (1818) verließ Shelley ſein Vaterland, um nie mehr dahin zurückzukehren. Finanzielle Schwierigkeiten, in welche ihn ſeine übermäßige Wohltätigkeit ſtürzte, bedrückten ihn — er gab eben jedem, der ihm dürftig vorkam (darum wohl beſaß er keine Moral?!), insbeſondere linderte er mit allen ihm zu Gebote ſtehenden Mitteln die Not unter den ſeinen Aufenthalt umwohnenden Spitzen-Arbeitern, — und eine hartnäckige Bruſtkrankheit nötigte ihn, ein wärmeres Klima aufzuſuchen. Seine Reiſe ging über Frankreich, Savoyen und Mailand nach Venedig, wo Childe Harold-Lord Byron weilte. Die glücklichen Tage am Genferſee erneuerten ſich, und die Freundſchaft der Geiſtesheroen ward immer inniger; ein Bild von dem trauten Zuſammenleben gibt Shelleys grübleriſche Dichtung „Julian and Maddalo“. Leider trübten gar bald ſchwere Wolken den heiteren Horizont; raſch nacheinander ſtarben dem Dichter die geliebten Kinder (von Mary), was ihm eine tiefe, unheilbare Wunde ſchlug. Kränklich, friedlos, verketzert von allen Seiten (u. a. beſchuldigte man ihn der Leidenſchaft für ſeine Schwägerin, Miß Clairmont, welcher er in ſeinem Hauſe ein Aſyl geboten), durchwanderte er in Begleitung ſeiner treuen Mary Italien der Länge und Quere nach, ohne Raſt und Ruhe zu finden.

In der ewigen Stadt dichtete er (1819) das Drama „Prometheus unbound“, eine ſymboliſche Verherrlichung des Freiheitskampfes der Menſchheit und zugleich ein Hymnus auf die Freiheit ſelbſt. Daſelbſt entſtand auch das Trauerſpiel „The Cenci“, das einzige Werk Shelleys, das auf realem Boden ſich bewegt, in welchem nicht abſtrakte Geſchöpfe,

ſondern Menſchen von Fleiſch und Bein handeln. Die „Cenci“ beſchäftigen ſich mit dem grauenhafteſten Stoffe, ſo aus der Geſchichte bekannt geworden iſt, aber die Ausführung verrät eine wahre Künſtlerhand, ſo daß der Dichter-Lord das Stück nicht mit Unrecht für das bedeutendſte dramatiſche Erzeugnis der engliſchen Litteratur ſeit Shakeſpeare erklären durfte. Zu gleicher Zeit entſtanden auch die außerordentlich ſcharfen politiſchen Satiren „Swellfoot, the tyrant“ und „The masque of Anarchy“, — erſtere gegen König Georg IV. gerichtet, als er ſich von ſeiner Gattin Karoline von Braunſchweig ſcheiden ließ,*) letztere gegen das „eherne“ Miniſterium des politiſchen Gauklers und Taſchenſpielers Caſtlereagh. Die folgenden Jahre (1821 und 1822) waren am fruchtbarſten an poetiſcher Ausbeute. Neben einer großen Anzahl von kleineren lyriſchen und politiſchen Gedichten entſtanden die Elegieen „Adonais“ (ein warmherziger Nachruf auf den frühverſtorbenen Keats) und „Epipſychidion“ (Troſtbrief an eine im Kloſter eingekerkerte Dame), weiter die abgerundete poetiſche Erzählung: „Story of Rosalind and Helen“ (vom Dichter eine „moderne Ekloge“ genannt), das Lehrgedicht „The sensitive plant“ und das märchenhafte Epos „Witch of Atlas“, in welch letzterem Shelleys Phantaſie in den glänzendſten Farben erſcheint, freilich zerflattern die ohnehin niemals feſten Umriſſe hier am meiſten. Während ſeines Aufenthaltes in Piſa verfaßte Shelley, wie Byron und überhaupt jeder Edelgeſinnte vom tragiſchen Geſchick des aufſtrebenden Griechenlands befeuert, das durch ſchwungvolle Hymnen ausgezeichnete lyriſche Drama „Hellas“. Großartig iſt der Schlußchor, in Wahrheit die erhabenſte Weisſagung der Poeſie.

Im April 1822 verließ der Dichter das altehrwürdige Piſa und überſiedelte in die Villa Magni zwiſchen Lerici und San Terenzo. Hier erſtand er ein Boot, auf welchem er im Verein mit ſeinem Bewunderer, dem Leutnant Ellerker Williams, den Golf von Spezzia befuhr. Am 1. Juli 1822 machten ſie einen Ausflug nach Livorno, um daſelbſt mit Leigh Hunt, Byron, Trelawny und anderen Geſinnungsgenoſſen die Gründung eines Journals „The Liberal“ zu beſprechen. Auf der Rückreiſe (8. Juli) überraſchte ſie jedoch ein Sturm, der das Fahrzeug

*) Die ebenſo niederträchtige als pikante Hiſtorie erzählt ausführlich Scherr im 9. Bande ſeiner „Menſchlichen Tragikomödie“. (Karoline von England.)

umſchlug und die kühnen Segler in den Wellen begrub.*) Der Leichnam Shelleys ward 20 Tage darauf, gräßlich verſtümmelt (der Kopf und eine Hand fehlte), ans Ufer geſpült, und Lord Byron, der auf die Nachricht des Unglücks mit ſeinen Freunden nach Piſa kam, ließ die ſterblichen Reſte, da ein Wegführen geſetzlich unſtatthaft war, auf einem hohen Scheiterhaufen verbrennen. Am Fuß der eisgekrönten Appeninnen erhob ſich der mächtige Holzſtoß mit der Leiche des edlen Sängers, und nach der altgriechiſchen Libation, aus Weihrauch, Öl, Eſſig, Wein und Salz beſtehend, zündeten ihn die Freunde des Verblichenen an. Höher und höher ſchlugen die läuternden Flammen, die Scheiter ſanken allgemach ein, und der tote Körper begann eine dunkelbraune Färbung anzunehmen. Um den Holzſtoß aber kreiſte unaufhörlich eine Meerſchwalbe ... und als das Element ſeine Beute verzehrt hatte und die Trauernden daran gingen, die Aſche in die Urne zu bergen — ſiehe! da fand man zu allgemeinem Erſtaunen das Herz des toten Dichters von der Lohe unberührt — alles übrige war zu Staub verbrannt, nur das Herz, das mit allen ſeinen Faſern in ſelbſtloſer Liebe der Menſchheit zugeſchlagen, das für ſie Martyrium auf Martyrium erduldet, aber dennoch niemals eidbrüchig geworden, dies edle, große Herz blieb unverſehrt zurück und wurde in der Urne nach Rom gebracht, wo es auf dem berühmten Friedhof unter der Pyramide des Ceſtius ſeine Ruheſtätte fand, unfern dem Grabe des jungen Keats. Auf den Grabſtein ließ Lord Byron die ſchlichten, aber ſeinen dahingeſchiedenen Liebling Zug um Zug charakteriſierenden Worte: „Cor cordium“ — das Herz der Herzen — eingraben.

Gleich ſo vielen Dichtern war es leider auch Percy Biſſhe Shelley nicht vergönnt, ſich auszuleben, ſeine impoſante Begabung voll zu entfalten, was umſomehr zu bedauern iſt, als eben zur Zeit ſeines Todes

*) Den tragiſchen Tod bedeckt übrigens ein Geheimnis, welches bis jetzt nicht enthüllt worden iſt. „Von Livorno abfahrend, trug Shelley in ſein Boot einen großen Sack Geldes in toskaniſcher Währung. Nun ſind zwei italieniſche Felukken, die man gleichzeitig abſegeln geſehen, verdächtig, unſeren Schiffern gefolgt zu ſein und ſie gekentert zu haben. Eine ſorgfältige Unterſuchung des Bootes ſchien wirklich zu beweiſen, daß ſelbes nicht von ſelbſt geſtrandet ſei, und überdies ſagt man, ein alter italieniſcher Matroſe habe vor 20 Jahren auf ſeinem Totenbette dieſes Verbrechen gebeichtet. Ich wiederhole aber, all dies iſt unſicher.“ Vgl. Gabr. Sarazzin.

die künſtleriſche Kraft in ihm der Vollendung entgegenreiſte, wie die beiden Dramen „Die Cenci“ und „Hellas“ dartun. Freilich bleibt zu bezweifeln, ob ſich der Dichter von dem Abſtrakt-Geiſtigen, das ſein Element war, gänzlich losgemacht hätte, — — erſcheint doch ſeine ganze Natur damit aufs engſte verwachſen! Auch in der höchſten Erregung iſt ſeine Poeſie aus „Duft und Stralen gewoben“, ähnlich der Feenkönigin Mab, die er mit dieſen Worten ſchildert, und ſein Zürnen über die Verrohung der menſchlichen Geſellſchaft nur das verſtärkte Seufzen eines edlen Herzens. Die lyriſchen Gedichte weiſen eine nahe Verwandtſchaft mit denen Byrons auf, nur daß bei Shelley die Empfindung, der Ton vorherrſcht, entgegen der Byronſchen Rhetorik und Reflexion. In dieſer Hinſicht überragt unſer Dichter alle ſeine Zeitgenoſſen des engliſchen Parnaſſes. Den poetiſchen Schmelz, den melodiſchen Rhythmus, wie er, traf keiner, auch nicht einmal Thomas Moore, der Sänger der einſchmeichelnden „Irish melodies“ und der duftigen „Lalla Rokh“, wiewohl er ihm darin am nächſten kam. Das gilt vorzüglich von der ergreifenden Elegie „Adonais“ und dem traumhaften Sylphengeſang „Epipſychidion“. Hier iſt alles Klang, alles Duft — in Wahrheit „eine unirdiſche Elfenmuſik“, wie Strodtmann ſagt. Die (wenigen) politiſchen Lieder zeichnen ſich durch liberale Geſinnung und rhapſodiſche Schlagkraft aus. (An Englands Männer 1819, Freiheit, England im Jahre 1819, u. a.)

Es iſt ſchwer, von Shelleys Dichtung ein auch nur halbwegs klares Bild zu geben. Das Somnambule, Morganenhafte, Myſtiſch-Iriſierende dieſer ganz in Melodik aufgehenden Poeſie entzieht ſich von vornherein jeder kritiſchen Analyſe, und die zurückbleibenden Ideen des Dichters durchzuhecheln, iſt nicht Sache des Eſſayiſten. Übrigens hat Shelley in ſeinem „Adonais“ ein präziſes Selbſtbildnis ſeines künſtleriſchen Um und Auf gegeben, ein Porträt, wie es auch der gewiegteſte Kunſtrichter hervorzubringen nicht imſtande ſein dürfte. Unter den vom Dichter beſchworenen und zum Grabe des jungen Keats drängenden Geiſtern befindet ſich der metamorphoſierte Elegiker ſelber:

„Inmitten anderer, weniger Berühmter als die letzten, wandelt die gebrechliche Form, ein Phantom unter Menſchen allein, ähnlich der letzten Wolke eines ſterbenden Gewitters, deſſen Donner das Zügenglöcklein iſt. Dieſer, glaube ich, hat die nackte Schönheit der Natur, wie Aktaion, erſchaut, und iſt mit ſchwanken Schritten in die Wüſte der

Welt geflohen, und während jenes rauhen Weges haben ihn seine eigenen Gedanken verfolgt, gleich wie die wütenden Hunde ihren Vater und ihr Opfer."

Nach dem über „Queen Mab" Gesagten dürfte es bei manchem Leser feststehen, daß Shelley ein echter, rechter Prediger des sozialen Umsturzes, ein enragierter Anhänger der Revolution gewesen sei, indes ist nichts falscher als diese Ansicht. Die weiche, frauenhafte Seele des Dichters war jeder Gewalttat feind und verdammte alle Unterdrückung, von jener Seite ebensogut, wie von dieser. Über die Durchführung der projektierten Reformen läßt sich Shelley nirgendwo vernehmen; man darf aber mit Recht voraussetzen, daß er alles auf friedlichem Wege geschlichtet wissen wollte, dafür bürgt seine mehrfach abgegebene Versicherung: „Ich möchte lieber den gegenwärtigen Stand der Dinge erhalten, als einen einzigen Tropfen Blut fließen seh'n," und eine noch prägnantere Stelle aus dem „Entfesselten Prometheus", woselbst Gäa ihrem gemarterten Sohne den Fluch wiederholt, den er einstmals im Namen der Menschheit auf Zeus geschleudert. Entsetzt über den wilden Ruf nach blutiger Rache, in dem dieser Fluch ausklingt, fragt Prometheus:

„Das waren meine eigenen Worte, o Mutter?" — „Sie waren es!" — „Ich bereue. Die Worte sind wild und schlecht; die frischen Klagen sind blind, und so waren es auch die meinen. Ich will nicht das Martyrium irgend eines lebendigen Geschöpfes!"

Die im Schlußsatze angeschlagenen Töne klingen in der Dichtung der letzten fünf Jahrzehnte immer und immer wieder nach (Viktor Hugo, Turgenjew, Dostojewski), bis sie endlich in die mächtigen Akkorde des modernen Welterlösungshymnus (Tolstoj, Ibsen) zusammenströmen. Der zu Anfang dieses Jahrhunderts verlachte Shelleyismus herrscht am Ende desselben souverän im Weltreich der Kunst, und alle großen Geister kommen, wie dereinst die Weisen aus dem Morgenland? zur Krippe in Bethlehem, ihm die herrlichsten Gedanken zum Geschenke zu bringen . . .

Alles in allem: Percy Bisshe Shelley war ein Dichter der Menschheit, ein edler, lauterer Charakter, durchpulst von den erhabensten Ideen, die je eine irdische Seele geboren, und begeistert von den selbstlosesten, aufopferndsten Gefühlen der Nächstenliebe. Er war es nicht bloß als Dichter, sondern auch als Mensch. Das beweisen unzälige Züge aus seinem Privatleben. Ein Italiener, der längere Zeit Gelegen-

Digitized by Google

heit hatte, ihn zu beobachten, nannte ihn bewundernd geradezu: „veramente un angelo“ wegen seiner Bescheidenheit, Sanftmut, Selbstaufopferung, Hilfsbereitschaft und standhaften Duldsamkeit. Der verlästerte und von seinen Landsleuten mißhandelte „Atheist“ war seinem Herzen nach weit gläubiger, christlicher gesinnt, als jene kläffende Meute, welche bei allen passenden und unpassenden Gelegenheiten prahlt, das Weltevangelium des galiläischen Rabbi vollkommen begriffen zu haben, deren drei göttliche Tugenden (sit venia verbis!) aber der Glaube an den toten Buchstaben, die Liebe der Unduldsamkeit und die Hoffnung auf die eigene Glorie sind.*) Kein Wunder darum, wenn er sich nach einer Unterredung mit Lord Byron gegen seine Gattin also geäußert: „Was er (Byron) sagte, so glaube ich, liebe Mary — ich glaube, er ist nichts besseres als ein Christ!“ Diese Worte beweisen auch klar und deutlich Shelleys innere Festigkeit, philosophische Bildung und Überzeugung. Daß er zwischen Maul-Christen und Tat-Christen keine weitere Ausnahme macht, daran waren einerseits seine trüben Jugenderinnerungen schuld und andererseits — wohl nicht zum geringsten Teile — die Unmöglichkeit, einem waschechten Christen zu begegnen, d. i. einem solchen, der den schönen Worten: „Kinderchen, liebet einander“ auch die Tat folgen läßt.

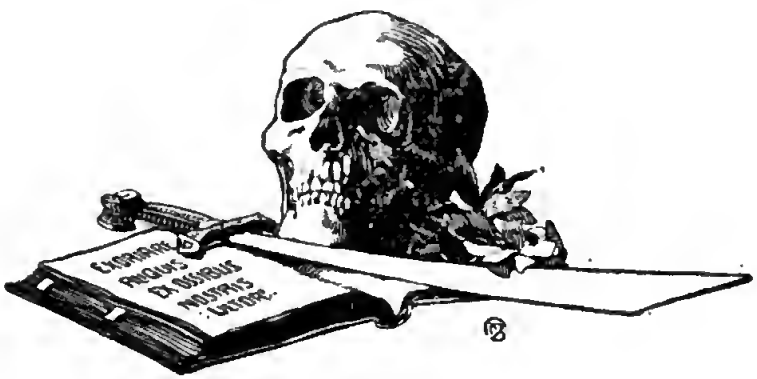
Dieser sein Haß gegen das Lippenchristentum ist aber ein ehrlicher, offener; er greift niemals zu unmännlichen, verächtlichen Mitteln, wie z. B. der „Satyr von Ferney“: Voltaire, und vermag deshalb einen doppelten Erfolg zu erzielen; seine Partei ist eben die erlöste Menschheit, der entfesselte Prometheus.

---

*) Ad vocem „Atheist“: Shelleys Atheismus war lediglich eine Zwischenstufe in der geistigen Entwicklung, denn seine ganze Persönlichkeit und Denkart während des Mannesalters steht mit der atheistischen Weltanschauung in schroffem Widerspruch. Sein Gott war der Gott Spinozas: die in den Wesen wohnende Ursache aller Wesen, welche aus innerer Notwendigkeit wirkt und schafft, deren Hauch überall zu fühlen ist. Wenn er sich trotzdem in späteren Tagen einen Atheisten nannte, so geschah dies bloß aus Trotz und Verachtung, wie seine Unterredung mit Trelawny beweist. Als dieser ihn fragte: „Warum nennen Sie sich einen Atheisten? Das vernichtet Sie in der Welt!“ erwiderte Shelley: „Es ist ein gutes Wort, jede Diskussion abzuschneiden, eine gemalte Teufelsfratze, die Einfältigen zu schrecken, eine Drohung, die ‚Weisen‘ und ‚Guten‘ einzuschüchtern. Ich benütze es, um meinem Widerwillen gegen den Aberglauben Ausdruck zu geben.“

Wenn der großzügige Ausſpruch: „Der Dichter iſt ein Herold des Menſchengeſchlechtes“ je auf einen Dichter angewendet werden ſoll, ſo dürfte dieſes Ruhmes wohl keiner würdiger ſein, als Percy Biſſhe Shelley das Herz der Herzen, der nicht nur Hehres ſang, ſondern auch für Hehres litt. Sein Andenken wird beſtehen, ſo lange ſeine Muſe: die Menſchlichkeit lebt, ſo lange die Mahnung gilt:

Edel ſei der Menſch, hilfreich und gut!



„Jugend“.

(Aufgeführt im „Deutschen Volkstheater“ am 23. Januar 1901.)

„Sag' mir das Wort, das so oft ich gehört,
Sing' mir das Lied, das dereinst mich betört . . ."

Ein kennzeichnenderes Motto hätte Max Halbe für sein Drama wohl nicht so leicht wählen können. Die Strophe des schwermütigen, von seligen Glücks-Erinnerungen durchzitterten, in seiner rührend-schlichten, wundersam-melodischen Form den Hörer gleichsam narkotisierenden irischen Volksliedes „Long long ago" schlägt den Grundton an, der dieses Meisterwerk dramatischer Stimmungsmalerei durchklingt, jetzt leise, äolsharfenartig, unmerklich mitsummend, wie eine von den Schallwellen in Schwingungen versetzte Nachbarsaite, jetzt wieder voll, kräftig-tönend als selbständiger Akkord. Sogar in seiner ganzen Anlage besitzt das Drama eine große Ähnlichkeit mit dem Volksgesange; der einzige Unterschied ist, daß in letzterem die resignierende Herbststimmung vorwaltet, das Sichversenken in längst genossene glückliche Tage, während hier, im Drama, das weiche, warme, alle Lebensgeister weckende Lenzgefühl, die Sehnsucht, sich auszuleben, das Ahnen bevorstehender Seligkeiten den Hintergrund bildet. Einerseits: die herbstlich-bunte Landschaft im verklärenden Golde der sinkenden Septembersonne, andererseits: ein von jungen Keimsprossen bedecktes Stück Land im schmeichelnden Glaste des aufgehenden Märzgestirns. Dort wird das „betörende Lied" als Liebe verdolmetscht, hier (in allererster Linie) als Jugend; dort Dekadenz (allerdings nicht im landläufigen, modernen Wortsinn), hier Aszendenz der Gefühle.

Lenz, Jugend — das sind die Hauptelemente der Halbeschen Dichtung, dieser Apotheose des jungen Menschentums, aber nicht jener stürmische Lenz, dessen Atem die Knospen sprengt und die jungen Blätter erschauern macht, sondern jener milde, segenspendende Frühling, der Himmelsschlüssel und Primeln im Arme hält und uns mit sonnigem Kindeslachen in die Augen blickt.

Menschen wie dieser Frühling sind es, die hier die Hauptrollen spielen. Halbentknospte Seelen, nach allen Seiten hin unfertig, über

ſich ſelbſt unklar, nur der augenblicklichen Regung des Inſtinktes folgend, große, hoffnungsſelige Kinder, vor denen das Leben wie ein neckiſches Märchen voll Sonne und Glück gebreitet liegt . . .

Annchen, der Mittelpunkt des Ganzen, ſpricht, wie ſie denkt, ohne irgend welche Rückſicht auf den verblödenden Kodex des ſogenannten Anſtandes. „Maruſchka (das Dienſtmädchen) hat ſchon ſelber alles (zum Frühſtück) beſorgt," ſagt ſie zu ihrem Vetter. „Die haſt du ſchon ganz verliebt gemacht. Ach wir Armen!" Wenn Amandus (ihr Stiefbruder) ſagt, er ſchlägt „nach Mütterchen", ſo ärgert ſie ſich deshalb mehr, als wenn ihr jemand Unfreundliches ſagen würde. In ihrer Abhängigkeit von äußeren Einflüſſen möchte ſie „tanzen", lediglich weil es juſt „Frühling" iſt, jetzt tieftraurig, ohne recht zu wiſſen: warum, wird ſie im allernächſten Moment ausgelaſſen-luſtig; ihr Temperament bringt es ſo mit ſich. Aber ſie kennt ihre Wetterwendiſchheit: „heute wollen wir vergnügt ſein und tanzen — morgen trauern wir ja doch in Sack und Aſche." Perſonen, die ſo fühlen, beſitzen einen natürlichen Hang zur Apathie. Das bringt der Dichter in ſeiner Weiſe zum Ausdruck. Annchen jammert nicht nach dem „Falle". Bloß um den Onkel iſt es ihr zu tun: „Laſſ' ſie mich totſchlagen, Hanschen! Laſſ' ſie mich totſchlagen! Mir iſt alles egal!" Nicht minder charakteriſtiſch iſt ihre Meditation: „Wie das gekommen iſt. Wir ſind ſo," ſagt ſie, „wenn wir einem Menſchen gut ſind, kann er uns um den Finger wickeln. Wie ich dich vorgeſtern zuerſt geſehen hab', hab' ich gleich alles gewußt. Und nachher, dann kommt das auch ſo." Sie weiß auch, was ſie machen wird, wenn ſie gezwungen werden ſollte, ins Kloſter zu gehen, „dann nehm' ich das Teſchin und geh' in den Garten unter den Birnbaum und ſchieß mich tot."

Ganz den nämlichen Charakter weiſt der junge Student Hans Hartwig auf, nur ins Jung-Männliche überſetzt. Er iſt burſchikos, aufrichtig, wettert, was Zeugs hält, über „blödſinnige Vorurteile", ohne den „Blödſinn" derſelben auch nur einigermaßen ins Licht zu rücken. Sehen und lieben iſt bei ihm eins, auch er hängt ab von äußeren Einflüſſen, auch er iſt verzagt und im Augenblick darauf tollmutig, er haßt den Zwang und ſehnt ſich nach ungebundener Freiheit; eben dem Gymnaſium entſchlüpft, glaubt er Erfahrung und Menſchenkenntnis in Hülle und Fülle zu beſitzen, weil er „innerlich erlebt" hat, aber man ſieht es

ſeinem ganzen Gehaben an, daß er in der Tat noch keinem Menſchen begegnet iſt. Der Kaplan hat vollkommen Recht, wenn er in Hinſicht auf Hanſens „Erlebniſſe“ ſagt: „Das Meiſte beruht nur in der Phantaſie der jungen Herren“ und der Pfarrer Hoppe nennt ihn geradezu „Romantiker.“ Der Wechſel ſeiner Stimmungen vollzieht ſich noch weit raſcher, als bei Annchen, was ſeinen Grund zumeiſt in der männlichen Schwungkraft hat. In der Kontroverſe mit dem Kaplan beruft er ſich darauf, daß er „ſo ungeheuer viel Hoffnung“ habe. Er könne deshalb „ja gar nicht untergehen“, und kurz darauf fühlt er ſich „ſo un—glück—lich!“ und nach der Verführung Annchens ſagt er geradezu: „Der Kaplan hat ganz Recht. Mit mir wird nichts! Ich geh' unter!“ Noch einen feinen, faſt unmerklichen, aber deſto brillanteren Zug: Vom Pfarrer zur Verantwortung gezogen, entſchuldigt er ſich naiv: „wenn man jemand liebt, ſo denkt man nicht ſo an alles,“ worauf der Pfarrer ſchlagend zurückgibt: „Nein! wenn man jemand liebt, ſo denkt man erſt recht an alles!“ — Sie paſſen vollkommen zuſammen, die beiden: das erotiſche Fluidum des Frühlings braucht nur etwas ſtärker auf ihre Nerven zu wirken und ſie werden ein Paar — ohne Skrupel, ohne Rückſicht auf die Umgebung. Stimmungsgeſchöpfe, Naturkinder, Frühlingsmenſchen ...

Ihnen zur Seite ſteht Annchens Stiefbruder Amandus. Auch er iſt ein Naturkind, aber auf der niederſten Stufe der Kreatürlichkeit. Er kann ſich zuhöchſt nach unten, in abſteigender Linie entwickeln. Ein Kretin, ein Tier-Menſch, der nicht lebt, ſondern vegetiert, nicht denkt, ſondern handelt. Tückiſch, verſchlagen, ſinnlich (vgl. die Andeutungen Annchens im Anfange des zweiten Aktes), iſt er imſtande, einen Menſchen mit den Zähnen anzufallen, um ſich zu rächen, weil ihn ein anderer gereizt hat, ſei es auch nur wegen Verweigerung einer Speiſe. „Hab' ich gewollt eſſen! Hungern ſo! Hat geſtanden Braten, ſo ſchöne Braten! Ach! Hab' ich geſagt Annuſchka. Hat mich nichts gegeben! Immer geſeſſen bei Fremde (Hans): Mein Hanschen! Mein Hanschen! Schöne Braten und Wein und alles bloß für Fremde. Amandus hungern ſo! — Wird ſich beißen, kratzen, hauen, würgen,“ und als ihm die Schweſter die gemauſte Schüſſel voll Waffeln wegnimmt, „wird ſich rächen! Gibt mich keine Kuchen. Alles erzälen,“ und erzählt dem Kaplan vom nächtlichen Rendezvous der beiden Liebesleute. Ein Inſtinktmenſch ...

Ein Widerſpiel zu den beiden haltloſen Frühlingsmenſchen Annchen

und Hans, deren Charakter ſich noch tief im embryonalen Stadium befindet, ſowie zu dem halben Tier Amandus, der von vornherein keiner Entwicklung fähig iſt, bildet der Onkel der drei, der Pfarrer Hoppe. Ein abgeſchloſſener, klarer, willensbewußter Vollmenſch. Er hat nicht nur gelebt, ſondern auch durchlebt. Die junge Prieſtergeneration, die aus Folianten Menſchenkenntnis ſchöpfen will, iſt ihm geradezu ein Greuel, ſie verſtehen ihm das Leben zu wenig, ſie haben zuviel im Kopf, die „jungen Leutchen auf dem Prieſterſeminar jetzt", er war mit ſeinen Studiengenoſſen auch „gut beſchlagen" in den geiſtlichen Wiſſenſchaften und könnte es jetzt noch mit manch einem „aufnehmen im Disputieren", aber ſo viel Faxen machten die damaligen Kapläne nicht, wie z. B. der ſeine (Schigorski). „Gearbeitet hab' ich wirklich wie ein Pferd, aber nicht hinter Büchern. Da hätte mich mein Pfarrer ſchön angeſehen. Die praktiſche Arbeit in der Parochie! Da bekommt man einen Einblick ins Leben." Auf der Etappe zum Greiſenalter haltend, beſitzt er Elaſtizität und Friſche genug, um ſeine Verwandten (Annchen und Hans) zu verſtehen, denn auch er war ehemals ein ſolches Stimmungsgeſchöpf, auch er hat die Kämpfe durchfochten, die allen naiven Naturkindern bevorſtehen. „Das Herz iſt jung geblieben, wenn die Knochen auch alt ſind." Darum iſt er nachſichtig, mild und antwortet dem Kaplan auf deſſen Angeberei, daß Annchen und Hans einander geküßt haben: „Küſſen? Sollen wir das auch noch ins Programm mit aufnehmen? Ich denke, wir wollen Ja ſagen. Ich erinnere mich ſo dunkel . . . Nein! ernſthaft: warum ſollten ſich die beiden Leutchen nicht gut ſein?" Er denkt von niemand ſchlecht, er kann es nicht, da er ſelber ein tadelloſer Charakter iſt. „Die kleinen Gebrechen der Menſchheit wollen entſchuldigt ſein. Wir ſind alle fehlbar," ſagt er nochmals dem Kaplan, und „wir tragen alle an unſerer Bürde . . . Jede Sünde kann verziehen werden." Er kennt das menſchliche Herz und deſſen labyrinthiſche Wege. Sein Lebenspfad weiſt getäuſchte Hoffnungen, zertrümmerte Ideale auf, wie der eines jeden Menſchen, welcher nicht als fertige Maſchine zur Welt gekommen iſt, aber das hat ihn nicht verbittert, zu Boden gedrückt, vielmehr verinnerlicht, geläutert, ſeinen Charakter gefeſtet, in ſich abgerundet. Er kann es darum nicht begreifen, wie man „am frühen Morgen ſchon ſolch ein Leichenbittergeſicht aufſetzen kann, lieber Herr Kaplan, an einem ſo ſchönen Morgen!" Aus den

Tagen ſeines Frühlingsmenſchentums iſt ihm die warme Empfindung geblieben, er verſteht deshalb nicht die Aszetik ſeines geiſtlichen Mitarbeiters, der da über die Sündenwelt lamentiert. Ihm „kommt gar nicht vor, als wenn die Welt im allgemeinen ſchlechter geworden wär'. Das wird wol ſo breit wie lang ſein!" Eine Verkettung von Umſtänden („die Sache wurde ihr zu lang, ſchließlich heiratete ſie ...") ließ ihn die prieſterliche Laufbahn einſchlagen. Aus „Eigenſinn" („ich glaube, ich habe mich rächen wollen"), aber allgemach iſt ihm dieſer Beruf Herzensſache geworden, ſeine Pfarrkinder lieben und ehren ihn, denn er verſteht ſie — er hat eben Menſchenkenntnis, er iſt kein Verdammer, er ſchlichtet alles in Milde und Güte — ein Prieſter, ſo recht nach dem Herzen Gottes. Auch über den „Fall" ſeiner Nichte denkt er anders, als der in altbibliſchen Blut-Theorien erwachſene, mit aszetiſch-fanatiſcher Milch geſäugte Kaplan. Er ſagt nur: „Das haſt du mir angetan? ... Hab' ich das verdient um dich?" und als ſie ſich zu ſeinen Füßen niederwirft: „Vor Gott wirf dich in den Staub! Nicht vor mir!" Seinem Neffen rät er, auf die Univerſität zu gehen, fortzuſtudieren (er will Annchen zu Liebe Bauer werden) und dann wiederzukommen, um Annchen als ſein Eheweib heimzuführen. Mit einem Worte: ein Vollmenſch, ein Höhenmenſch ...

Sein genaues Gegenſtück iſt der Kaplan Gregor von Schigorski. Der theologiſche Fanatiker, wie er leibt und lebt, er kennt nichts als die Dogmatik. „Ein Prieſter ohne Kenntnis unſerer altehrwürdigen katholiſchen Litteratur iſt wie ein Soldat ohne Waffe." Dieſe Litteratur bildet das Um und Auf ſeines Gedankenganges: „Das Seminar ſteckt ihm doch noch ſehr in den Knochen," ſagt einmal der Pfarrer. „Auch er hat Kämpfe durchfochten, harte Kämpfe, aber iſt nicht als Sieger hervorgegangen, er iſt nicht aus ſich herausgegangen, ſondern hat ſich in das Geſpinſt unfruchtbarer Spekulationen verpuppt. Er wäre „vielleicht auch nicht Theolog geworden", wenn er „nicht gemußt hätte! Aber meine armen adeligen Eltern konnten doch keinen Schuhmacher aus mir machen. Und zu einem Juriſten haben die Taler gefehlt. Ich habe mich auch geſehnt als junger Menſch nach dem und jenem. Aber ich habe meinen Gedanken nicht nachgegeben. Ich habe mich überwinden müſſen. Ich habe gekämpft ... aber ich habe geſiegt." Freilich war dieſer Sieg ein Pyrrhusſieg und bedeutete die Darangabe

des menſchlichen Fühlens, an deſſen Stelle die „Pflicht“ trat. Die drangvolle Studienzeit hat ihn verbittert, ſo daß er ganz auf den Standpunkt des bibliſchen Predigers gekommen iſt: „ſich vergnügen iſt ſchön, aber ſich beſcheiden iſt beſſer.“ „Der einzige Troſt in den Hinfälligkeiten der Welt, das iſt der „Glaube“. Pflicht und Glaube und Sünde, das iſt die heilige Dreifaltigkeit, der er Opfer bringt. Beſonders über die Sünde äußert er die denkbar-ſtrengſten Grundſätze. Zum Beiſpiel: „Die Sünde der Verſtorbenen wird nicht mitbegraben,“ oder „der einen Sünde kann verziehen werden, der andern Sünde (d. i. Liebesſünde) aber wird nicht verziehen in Ewigkeit.“ Echt mittelalterlich klingt die Äußerung: „In einem jeden Menſchen ſteckt der Teufel.“ Er iſt Feind auch dem unſchuldigſten Vergnügen, und als er ſich hinreißen läßt, mit Annchen zu tanzen, liegt er die ganze Nacht vor Gott im Gebete und kaſteit ſich wegen dieſer Sünde, die ihm genügend ſcheint, daß er ſich des Prieſtergewandes für unwürdig erklärt. Er will Annchen ins Kloſter bringen, weil er (!) „die Verantwortlichkeit trage für das Heil ihrer Seele“. Hier kommt aber auch der jeſuitiſche Inſtinkt zum Vorſchein, der jedem ſolchen Charakter angeboren iſt. „Aus freiem Entſchluß muß das Opfer gebracht werden. Suche den Vorſatz in dir zu erwecken.“ Und bei der Nachricht von der Verführung bricht er in die grauſamen Worte aus: „In Sünden geboren und in Sünden wieder empfangen. O ewige Vergeltung!“ Dieſer Glaube an die ewige Vergeltung führt ihn logiſcherweiſe auf die Theorie des Sichopferns, der Selbſtaufopferung. „Ich habe gedacht, ſie (Annchen) ſoll ſich als freiwilliges Opfer darbieten für die Schuld ihrer Mutter“ (Annchen iſt unehelich). Er iſt der verknöcherte, in quäleriſchen Moraliſierungen und aszetiſchen Dogmen ausgetrocknete Geiſt-Menſch, aus ebendemſelben Holze, aus dem Leute wie Torrequemada, Arbuez, Konrad von Marburg e tutti quanti geſchnitzt werden.

Es gibt wohl keine Dichtung, welche das Milieu des Frühlings und die Empfindungen der Jugend plaſtiſcher, künſtleriſcher zum Ausdrucke brächte, das ein großes Problem in ſo graziöſer Weiſe, als exiſtiere hier gar kein Problem, behandeln würde. Und wie harmlos iſt das Werk! Harmlos im Sinne der Schmutzforſcher, die in jedem modernen Erzeugnis einen Kompoſt ſehen, beziehungsweiſe ſehen wollen! Nicht das entfernteſte Echo von einem an die Zote auch nur anklingenden

Wörtchen! Rein und lauter wie ein Wieſenbächlein zwiſchen Vergißmeinnichtblüten — das Frühlingswerk eines Frühlingsmenſchen.

* * *

Und dieſes unſchuldige, in jeglicher Faſer keuſche Drama mit ſeinem ſozuſagen weltabgewendeten Gefühlsleben durfte in Wien nicht über die Bretter gehen. Nicht einmal eine Aufführung in geſchloſſener Geſellſchaft war durchzuſetzen und als die „Freie Bühne" — die Erde ſei ihr leicht! — es verſuchte, das Verbot zu umgehen, ſchritt die Polizei ein, als gälte es einen Raubmörder- oder Anarchiſtenklub auszuheben. Acht volle Jahre dauerte es, bis die k. k. Statthalterei zur Einſicht kam und das nicht nur in deutſchen, ſondern auch in zahlreichen öſterreichiſchen Städten geſpielte Stück endlich freigab. Und der Grund des Verbots? Ja, wer das zu ſagen wüßte! Ich glaube, daß es der Zenſurgewaltige ſelbſt nicht weiß.

Hält man ſich nun vor Augen, daß dieſes beinahe ein Jahrzehnt aufs Ängſtlichſte vom Publikum ferngehaltene Stück mit nur ganz geringfügigen Streichungen das Plazet erhalten hat, ſo muß man über die ſeltſame Konſequenz der Zenſurleute in bedenklicher Weiſe den Kopf ſchütteln. Faſt ein Jahrzehnt ſtemmt man ſich mit Füßen und Händen gegen die Aufführung und nun gibt man nach, ohne irgendwelche merkbare Ab- oder Veränderungen! Eine Zeitlang hieß es, die beiden katholiſchen Geiſtlichen ſeien der Stein des Anſtoßes und würden demgemäß in proteſtantiſche umgeſtülpt werden. Da dies aber nicht ſtattfand und der Rotſtift mit einer Mäßigung gebraucht wurde, die bei unſerer Zenſur einzig daſteht, ſo weiß man wirklich nicht, wie man daran iſt. Was mag da wohl hinter den Kuliſſen vorgegangen ſein?

Sollte am Ende der Ausfall der Wahlen . . .? Wie — das ſei unmöglich? O! o! gibt es denn etwas, das von vornherein unmöglich wäre im Lande der möglichen Unmöglichkeiten? Der in effigie gehängte Andraſſy, der proſkribierte Smolka u. v. a. m. ſind klaſſiſche Zeugen hiefür. Selbſt Schönerer oder K. H. Wolf ſind vor dem Miniſterportefeuille nicht ſicher.

So kann denn auch der Ausfall der Wahlen auf den Entſchluß der k. k. Zenſur eingewirkt haben, denn (ich betone dies nochmals) an dem Stücke ſind nur Kleinigkeiten geſtrichen worden, wie z. B. die An-

rede des Kaplans: „Pannie“, dann die Aufforderung desſelben, nur ja „ein polniſches Lied“ zu ſpielen u. a., was wohl darauf zurückzuführen iſt, daß man die „nationalen Gefühle“ des Kolo polskie, alias: die Herrn „usque ad finem“ ſchonen wollte. In jener Art ſolcher Schonung ſtehen ja die öſterreichiſchen Behörden groß und gewaltig da, vorausgeſetzt, daß die Schonungsbedürftigen nicht Deutſche ſind.

Oder hat, wie manch ein Boshafter meint, die Zenſur aus Freundſchaft für das „Deutſche Volkstheater“ dieſem durch Jahre die Reklametrommel gerührt? Angeſichts der erwähnten Umſtände, daß nicht ein Titelchen an dem eigentlichen Kern des Dramas geändert worden iſt, gewinnt dieſe Anſicht an Glaubwürdigkeit. Alle Achtung vor dem Erfolge ſolch einer überamerikaniſchen Zutreiberei. Herr von Bukovics kann ſich glücklich preiſen —: neben der Reklame-Redoute auch noch eine Reklame-Zenſur — das heißt man doch: Embarras de richesse!

Armand Silvestre.

(1837—1901; geſchrieben im März 1901.)

Es iſt noch gar nicht ſo lange her, daß die Blicke ganz Frankreichs, ja der geſammten litteraturfreundlichen Welt aufs Geſpannteſte an der Villa von Médan hingen, die mit derſelben Plötzlichkeit wie Lourdes ein Gnadenort geworden war, ein gigantiſcher Leuchtturm, von welchem in breitem Strom das beſeligende Licht der Wahrhaftigkeit in aller Herren Lande hinausſtrahlte.

Dort ſaß behaglich auf dem Katheder der unfehlbare Oberpontifex der neueſten Gottheit, des Naturalismus, und lehrte, das unvermeidliche Notizbuch ſamt Tintenſtift in den Händen, das hochheilige Geheimnis der „documents humains“ und zu ſeinen Füßen kauerten ſtill, in andachtsvollem Lauſchen, voll brennenden Eifers nachſtenographierend, gar viele der Lernbefliſſenen, und von Nah und Fern kamen bärtige und unbärtige Schriftgelehrte der anderen Völker, um dem Großmeiſter der „neuen Kunſt“ zu huldigen und ſeinen hohenprieſterlichen Segen zu erbitten für die Bekehrungsreiſen und Miſſionspredigten unter den Heiden und Ungläubigen. Aber die Leute von der Feder ſind ſchlechte Jünger, es fehlt ihnen an Selbſtverleugnung und unbedingtem Gehorſam; der geringſte Trabant, der einem Duodezfürſtchen um eine Handvoll Silberlinge dient, iſt treuer und verläßlicher, als die Bannerherrn eines litterariſchen Großkönigs. Niemand hat dies mehr erfahren, als Zola. Seine nächſten und tüchtigſten Schüler, die ſein Reich mit Waffengewalt erweiterten, wurden zuerſt fahnenflüchtig. Die Gebrüder Goncourt, Maupaſſant — um nur die Bedeutendſten zu nennen — ließen die Standarte, die ſie nacheinander der Schlachtreihe vorantrugen, ſchmählich im Stich, und ſo kam er, wie der abgeſetzte Chalif Hakhem auf ſeinen Schuhknecht, auf Armand Silveſtre, auf jenen Armand Silveſtre, in welchem der ſeine zweite Natur bildende Senſualismus ſich mit dem Samen des Humors befruchtete, eines nicht raffinierten, aber auch nicht natürlichen Humors, der deutlich die Abkehr vom Naturalismus voraus-

ahnen ließ. In der Tat hat ſich Silveſtre nicht lange darnach von ſeinem Meiſter abgewendet. Vielleicht, daß er die unausbleibliche Auferſtehung des (geläuterten) Idealismus in der Kunſt vorausſah und am Tage des Triumphes nicht unter den Beſiegten ſein wollte. Iſt ja doch das „vae victis!“ für einen Schriftſteller ganz beſonders verhängnisvoll!

Der Markſtein, an welchem Armand Silveſtres fernerer Weg von dem des unbußfertigen Romantikers — denn das iſt Zola im Grunde genommen — abzweigte, iſt der Roman „Floréal“, ohne Zweifel ſein beſtes Werk, das darum ausführlichere Beſprechung in einem Gedenkblatte an den nun Verblichenen verdient.

Schon die Ouverture zu dieſer einigermaßen opernhaften Handlung, gibt zu denken. In einem ziemlich verwahrloſten Garten treffen ganz zufällig zwei junge Männer auf einander, die das merkwürdige, dringende Bedürfnis haben, ſo bald und ſo ſchnell, als es immer nur gehen will: zu ſterben. Jeder der Beiden hofft, er werde durch den unbekannten Anderen vom Mühſal des Lebens erlöſt werden. Das Ganze rankt ſich um zwei Liebesverhältniſſe (Silveſtre beſitzt übrigens eine faſt abnorme Vorliebe für doppelpaarige Lebenslagen), welche natürlich auch wieder ſehr zufällig parallel laufen. Robert de Aubières, ſeines Gewerbes Adeliger und derzeit Emigrant, der vor wenigen Stunden im tiefſten Inkognito nach Paris zurückgekehrt iſt, liebt Fräulein Laura de Fréneuſe, und Remy Papillon, der mehr aus Langweile als aus Talent ſchauſpielert, liebt Fräulein Angelique Barigouel. Die Neigung des erſteren iſt irgend ein Reſt von kindlichem Idealismus, eine unklare Sehnſucht nach vergangenen Tagen voll Glück und Sonne. Als die erſten Anzeichen der Revolution bemerkbar wurden, wanderte er mit ſeinem Vater aus, indes der alte Fréneuſe voll jugendlicher Begeiſterung in den Umſturztrubel hinuntertauchte. Fern vom Vaterlande lebte Robert eine geraume Zeit hindurch jenes Leben im Fieber, an Hoffnungen und Enttäuſchungen reicher denn jedes andere, wie es das Geſchick denkender Verbannten von jeher mit ſich gebracht hat — aber in ſeinem Herzen wurde die Sehnſucht nach „la belle France“ immer ſtärker und mit ihr die Erinnerung an die Jugendfreundin, die nach altadeliger Sitte ſchon in der Wiege mit ihm verlobte Laura. Zwanzig Jahre alt geworden, kann er ſeinen Gefühlen nicht länger widerſtehen und eilt nach Paris zurück, um ſeine Braut zu ſuchen, von welcher er ſeit ſeiner Aus-

wanderung nicht das Mindeſte in Erfahrung gebracht hat. Nach acht-tägigem, vergeblichen Suchen faßt er den einigermaßen befremdlichen Entſchluß, in der Roſenlaube des von der einen und unteilbaren Republik konfiszierten Parkes ſeiner Väter, wo er ſo viele glückſelige Stunden verlebt hat, zu ſterben. Dort findet er einen ihm unbekannten und merkwürdigen Menſchen, deſſen Gebahren ihn erbittert.

Remy Papillon iſt zum gleichen Entſchluß, aber auf ſchlicht-bürgerlichem Wege gekommen. Als Sohn eines kleinen Optikers hat er ſeine Jugend im Hauſe des Duodez-Advokaten Barigouel in ſüßer Intimität mit deſſen Tochter Angèle verbracht. Aber der Advokat gelangt mit Hilfe der Revolution und ſeiner Rückſichtsloſigkeit in Dingen der Moral zu einem bedeutenden Vermögen und will infolgedeſſen von einer Verbindung ſeiner Erbtochter mit dem Sprößling eines ſimplen Gewerbe-treibenden nichts wiſſen, obgleich Remy behauptet, er fühle ſchauſpieleriſches Talent in ſich, das ja doch mehr ſei, als der Geburtsadel ſelbſt. Daher die Verzweiflung, die ihn nach der Villa Aubières, dem gegenwärtigen Beſitz der Barigouel geführt hat, damit er dort unter dem Fenſter ſeiner Liebſten ſterbe.

Dieſe zwei Leutchen, welche der gutmütige Zufall in ganz der-ſelben ſeeliſchen Verfaſſung zuſammengeführt hat, ſind offenbar wie geſchaffen, ſich nicht mehr von einander zu trennen. Tatſächlich verſorgen ſie nach einem kurzen, erfolgloſen Zweikampf die Degen, fragen einander nach Stamm und Art und erzählen einander ihre Schickſale. Und nun verflechten ſich die Kapitel des Romans zu einem wunderlichen Wirrſal von bald heiteren, bald traurigen Abenteuern, welche den beiden Freunden während der Suche nach dem verſchollenen Fräulein de Aubières zu-ſtoßen, ein Wirrſal, wie es der gottſelige Autor der „Drei Musketiere“ nicht beſſer und ſpannender hätte zuſammenſpintiſieren können. Übrigens finden ſich auch reichlich Züge jener drei (Athos, Porthos und Aramis) in dieſen drei'n, im Laufe der Zeit kommt nämlich noch ein junger Mann hinzu, eine Art von Poet, ein bischen begeiſtert, ein bischen ſkeptiſch, aber immer gleich munter bei der Orgie wie auf dem Kampfplatz.

Nun marſchiert im Stechſchritt die ganze realiſtiſch-phantaſtiſche Welt vorüber, wie ſie im Schatten des Direktoriums gewandelt iſt. Wir ſehen uns mitten in die aus dem furchtbaren Traum der Schreckens-herrſchaft erwachende „Weltſtadt“ verſetzt, wir bewegen uns mitten im

Lärm der öffentlichen Bälle und Unterhaltungen, ſehen den ungeheuerlichen Luxus der neuen Geldmenſchen, die ſich vom Nationaleigentum ein tüchtiges Ränzlein angemäſtet haben, betrachten die ſeltſamen Widerſprüche der Mode, welche die ſtrengen Formen und Linien der Antike ſo ungeſchmackvoll als möglich ſich zurechtgeſchneidert hat. Und wenn wir uns von Paris entfernen, beleben ſich vor unſern Blicken die gewaltigen Heerlager jener Zeit, in welcher die Begeiſterung der Jugend mit der des Alters Hand in Hand ging, wo die Begeiſterung für eine hohe göttliche Idee die Anzal der Streitkräfte verdoppelte, ja verdreifachte, und die Liebe zur Freiheit und zum Vaterlande die Mühſeligkeiten des Krieges vergeſſen ließ — nur vergeſſen? nein! überhaupt nicht fühlen ließ, wo endlich eine Schar barfüßiger, zerlumpter Knaben ſozuſagen, die Zeit ihres Lebens in keiner Schlacht geweſen waren, kriegsgeübte, unter den Waffen ergraute Soldaten beim erſten Angriffe in ſchmähliche Flucht ſchlug und ganz Europa das Gruſeln lehrte. Dann ändert ſich mit einem Schlage die Szene: aus dem ungaſtlichen Winterlager, aus der herben Atmoſphäre werden wir plötzlich in ein vlämiſches Dorf verſetzt, mitten unter Holbein'ſche Modelle und fühlen da, wie in unſerem Innern die verſteckten Saiten der Empfindung zu tönen anfangen, ſo daß wir mißlaunig werden, wenn uns der Gang des Romans mit einem heimkehrenden Huſarenregimente wieder in den Hexenkeſſel Paris zurückwirft. All' das ſehen wir wie durch ein Kaleidoſkop voll Lebendigkeit und Farbenpracht. Ende gut alles gut gleicht ſich alles nach der Vorſchrift der Romantik in löblicher Weiſe wieder aus. Die Mühſale endigen mit drei, drei Hochzeiten, zu welchen es mit Handgriffen und Kunſtpfiffen kommt, worüber ſelbſt ein griechiſcher Tragiker vor Scham erröten müßte.

Während der Leſung dieſes für Silveſtres Schaffen typiſchen Romans kann man des Eindruckes nicht los werden, als ob ein geborener Naturaliſt und oft grobkörniger Humoriſt ſich hätte Gewalt antun müſſen, um in jene fiktive Welt zu kommen, in welcher er ſo unnatürlich, als es nur möglich iſt, zu atmen ſcheint. Die Mühe, die ſich Zola nachweisbar gibt, um den Romantiker nicht zu verraten, der ihm (wie bereits bemerkt worden) im Blute ſteckt, muß ſein ehemaliger Schüler und Leibtrabant aufwenden, um Romantiker zu ſein: Silveſtre und Zola ſind zwei Naturen, die ſich bemühen, mittels der Sophiſtik ihr Talent in

eine ganz entgegengeſetzte Richtung zu drängen und ſo ihre Naſe gewiſſermaßen nach eigenem Geſchmack zu modeln. Aus Zolas „L'Assomoir" fühlt man den heimlichen Bewunderer des Lamartine heraus, in Silveſtres „Floréal" hingegen errät man alle Augenblicke den ſympathiſchen, wenn auch oft mehr als frivolen Witzbold der „Contes divertissantes" der „Contes au Gros-Sel" u. a. Schnurpfeifereien. Ebenſo wie Zola glücklich iſt, wenn er den Vorhang über die ſinnlichen Genüſſe ſeiner Perſonen fallen laſſen kann, ebenſo glücklich iſt Silveſtre, wenn er im Vorübergehen den Rockſaum dieſer oder jener in das pſeudoklaſſiſche Gewand des Direktoires recht unbehaglich eingepreßten „Heldin" nur ein klein bischen aufheben kann; der Lehrer iſt froh, wenn er uns in die läuternde Landluft führen kann, der Schüler hält ſich im Gegenſatz am liebſten in der ſchwülen, parfumgeſchwängerten Atmoſphäre des Modeſalons auf, weil er uns dort, hinter den geſchloſſenen Türen eines jener gepfefferten Bonmots und Schwänke ſagen kann, die ſeit jeher das Motio und das Glück ſeiner Bücher gebildet haben.

Armand Silveſtre iſt alles in allem ſtets geblieben, was er im Anfang war. Er hat keine Entwicklung nach vorwärts aufzuweiſen, in techniſcher, noch auch in inhaltlicher Beziehung. Sein „Floréal" iſt ſchließlich nur ein verbeſſerter Dumas. Dumas klebt an allerdings glänzenden Äußerlichkeiten, ein Effekt jagt den andern, die Handlung verfitzt ſich zu einem ſcheinbar unauflöslichen Knäuel, ſo daß man glaubt, der Verfaſſer würde mindeſtens noch zwei Bände zur Löſung benötigen. Dumas liebt das Romantiſche über alles, oftmals ſetzt er ſogar die äußere Wahrſcheinlichkeit aufs Spiel, nur um recht romantiſch ſein zu können und jene Stellen wo er dieſer ſeiner Manie nicht fröhnen kann, ſind ſo ziemlich das Trockenſte und Schalſte, das ſich denken läßt. Die beſchreibenden Schilderungen tragen das Gepräge der ödeſten Schablone an ſich und dürfen getroſt als Stümperei bezeichnet werden. Und eben *das* iſt es, worin Silveſtre *über* Dumas emporragt. Seine beſchreibenden Schilderungen wetteifern an Farbenpracht, Plaſtik und Poeſie mit denen der berühmteſten Landſchafter-Romanziers. Er malt lebendig, greifbar, mit Schwung, allerdings in etwas breiter Manier. Und noch ein Unterſcheidungszeichen: Silveſtre bringt, wo es nur einigermaßen angeht, eine Gauloiſerie, d. h. ein Zötchen an, eine jener eindeutigen Zweideutigkeiten, wie ſie in den verſchiedenen „Cabarets artistiques" gepflegt werden.

In den erwähnten Büchern „Contes divertissantes“ und „Contes au Gros-Sel“ beſchränkt ſich Siloeſtre von vornherein auf Stoffe ſolch' einer Sphäre. Wenn auch die Behandlung eine virtuoſe iſt (virtuoſer als jene des gelobhudelten Catulle Mendès), ſo machen dieſe Boudoir-Nouellen doch den Eindruck litterariſcher Wertloſigkeit. Es brünſtelt allenthalben, eine krankhafte Lüſternheit atmet aus jeder Zeile, daß man ſich — ein normales Empfinden vorausgeſetzt — angeekelt fühlt und die ewigen Unterleibsgeſchichten mit einem unterdrückten Fluch wegwirft.*) Bei Dumas, dem Vater, läßt ſich Lüſternheit nicht feſtſtellen, wenn er je ſinnliche Szenen beſchreibt, ſo iſt es eine robuſte, geſunde Sinnlichkeit, die dem Leſer entgegentritt. Und das erſte Unterſcheidungsmerkmal zwiſchen Siloeſtre und Dumas: Dumas gibt ſich immer als der, der er iſt, als antiquariſcher Romanzier dritter und Romantiker zweiter Güte — Silveſtre hingegen möchte gern ſein, was er nicht iſt und wohl auch niemals geworden wäre. Sein antiquariſcher Roman

*) Hier ſei erwähnt, daß in der nekrologiſchen Notiz der Tagesblätter von Armand Silveſtre gefaſelt wurde: er habe es „verſucht, den Geiſt Rabelais' in neufranzöſiſcher Sprache aufleben zu machen“ und ferner, er habe „die geiſtreiche Novelle, die auf ſchlüpfrigem Grunde ſpielt, deren Meiſter Boccaccio und Rabelais geweſen, erneuert.“ Das iſt mit Verlaub: ein journaliſtiſcher Stumpfſinn! Silveſtre konnte es niemals verſuchen, den Geiſt Rabelais „aufleben zu machen“, zumal, weil ihm der Geiſt Rabelais ebenſo fremd war, wie dieſem Journaliſten die Kenntnis der Rabelais'ſchen Werke. Weiters: Meiſter der geiſtreichen Novellette, die auf ſchlüpfrigem Grunde ſpielt, iſt Rabelais nie — nie geweſen. Entweder kennt der Autor dieſer Notiz den Rabelais gar nicht und plaudert, um ſich ein Anſehen von litterariſcher Bildung zu geben, den Namen her, welcher ihm juſt einfällt, oder aber er hat die Abſicht, den geiſtreichſten der Satiriker bei der leichtgläubigen Leſerwelt zu verläumden. Für letzteren Fall ſtelle ich ihm das höfliche Anerbieten, das Rabelais im Vorwort zum dritten Buche des „Pantagruel“ ſeinen Verläumdern macht, mit Vergnügen zur Verfügung: „Vor der Mauer meines Hausgartens ſteht ein ſchöner, ſtattlicher Baum, an welchem ihr euch aufhängen könnt; die nötigen Stricke dazu werde ich ſelbſt liefern. Ich zeige euch jedoch an, daß ich gewiſſer Veränderungen halber beſchloſſen habe, den Baum in acht Tagen umzuhauen; wer ſich alſo von euch oder den andern noch aufhängen will, der möge ſich beeilen. Nach dieſer Friſt werdet ihr ſchwerlich einen ſo paſſenden Ort und einen ſo bequemen Baum wieder finden. Mit eintretendem Neumond werdet ihr es nicht mehr ſo billig haben, denn dann müßt ihr euch die Stricke ſelbſt kaufen und den Baum ſelbſt ausſuchen.“

macht, abgeſehen von den landſchaftlichen Schilderungen, den Eindruck der Manierirtheit und ſein Roman ſchmeckt nach Dekadenz.

Aber juſt die Aufnahme dieſes Romans beſtätigt auf's Neue, was jedem aufmerkſamen und denkenden Beobachter der litterariſchen Bewegung in Frankreich nicht mehr fremd iſt: die Umkehr, die langſame, aber ſtetige Umkehr des Publikums wie der Schriftſteller. Die Tage des litterariſchen Naturalismus ſind gezählt und um den Vorhang über den letzten Akt fallen zu laſſen, fehlt nur noch eine Szene, eine merkwürdige, wirkungsvolle Szene: die erſehnte Erwählung des Zola zum Mitglied der „Académie française“.

Eduard Mörike.

Still, ohne feiernden Artikel, ja sogar ohne Notiz, ist der 25. Todestag Eduard Mörikes vorübergegangen, so daß man meinen könnte, er gehöre zu den Vergessenen. Und doch nennen selbst die strengsten Kunstrichter der Moderne seinen Namen im Siebengestirn der großen deutschen Lyriker, welche das XIX. Jahrhundert hervorgebracht hat; neben Goethe, Lenau, Heine, Uhland, Eichendorff und Storm prangt auch Mörike. Darum bedarf es wohl keiner Rechtfertigung, seinem Gedächtnis einige Worte zu widmen.

Kaum mag eines Menschen Leben einfacher verflossen sein, wie das dieses Dichters. Tiefe Leidenschaft hat ihn wohl nie ergriffen, er hat sie daher in seinen Werken auch nicht darzustellen vermocht. Die liebenswürdige, freundliche, gleichmäßige Wärme der Empfindung, verknüpft mit feinsinniger Beobachtung und einer Empfindungskraft, welche man mit vollstem Recht durch das viel mißbrauchte Wort „sinnig" bezeichnet, eröffnete ihm einen Kreis keineswegs großer, aber in sich abgeschlossener und wertvoller Aufgaben. Er ist ihnen auch gerecht geworden.

Zwar nicht ganz im Beginne seiner Laufbahn. Unsicher über das Maß seiner Kraft geriet er an einen, seinem ganzen Wesen widerstrebenden Stoff „Maler Nolten", der im Wesentlichen verfehlt ist. Der Held, ein hochbegabter Künstler, wird seiner reizenden Geliebten, der Försterstochter Agnes, untreu. Das nicht künstlerische Taumelleben, welches er führt, läßt ihn unbefriedigt, er kehrt reuig zurück. Der tragische Ausgang dieser Geschichte ist aber gar nicht durch deren Verlauf begründet und macht den Eindruck poetischer Ungerechtigkeit. Vor allem müßte in der Hauptperson ein viel energischeres Pathos leben, wenn ihre Handlungen begreiflich, die Verwicklung berechtigt und der Schluß ergreifend sein sollen. Nolten ist ein Schwächling und der Schauspieler Larkens, der als Gegenstück eingeführt ist, nicht weniger. Denn er wünscht, das Mädchen dem Freunde zu erhalten, indem er durch erdichtete Briefe an Agnes in ihr den Glauben an die Treue des ferne

Weilenden künſtlich nährt. Das iſt nicht nur töricht, ſondern auch unſittlich. Als nun Nolten zurückkehrt, erkennt Larkens, Agnes ſei ſeinem Herzen zu teuer geworden, als daß er ſie miſſen könnte und er tötet ſich. Wenn einzelne friſche, ja heitere Züge den Leſer mit dieſer Mißgeſtalt verſöhnen, der Selbſtmord kann nur tragikomiſch wirken.

In einer kleinen Erzählung „Lucie Gelmeroth“ verſuchte ſich Mörike wieder an einem zweifelhaften Problem. Ein junger Offizier bricht in roher Weiſe das Verhältnis zu einem Mädchen ab, das auf ihn die Hoffnung ihres Lebens geſetzt hat. Das Mädchen ſtirbt aus Gram und deren Schweſter, Lucie, erfüllt von Schmerz, fordert einen Jugendfreund auf, den Tod der Geliebten zu rächen. Das geſchieht durch einen Zweikampf, in welchem der Treuloſe fällt. Nun aber ſtürmen auf Lucie alle Vorwürfe des durch den unglücklichen Ausgang des Zweikampfes gequälten Gewiſſens ein, ſie eilt zum Gericht und bekennt ſich als Mörderin. Einem Spielgenoſſen der Kinderzeit geſteht ſie im Kerker die Wahrheit, und von ihrem Wahn geheilt, heiratet ſie dieſen, den Befreier. Abgeſehen von der äußeren Unwahrſcheinlichkeit des Erzählten, iſt wenig Lobenswertes vorhanden. Dem Opfer des Lebens, welches Lucie zu bringen bereit iſt, entſpricht keine ſittliche Forderung, die groß und heilig genug wäre, daß ſie erfüllt werden müßte. Lucie ſelbſt iſt aber gar nicht ſo ſtark, daß ſie das Opfer wirklich vollbringen könnte. Daß „Lucie Gelmeroth“ ſich gut lieſt, ſcheint mir neben der Schilderung des Kindermaskenfeſtes das einzige Verdienſt der Erzählung zu ſein.

„Mozart auf der Reiſe nach Prag“ iſt Mörikes dritter Anlauf, ſich mit einem Stoffe aus realen Verhältniſſen abzufinden, und da er hier vollkommen darauf verzichtet, lebhafte Erregung des Gemütes zu ſchildern, und die hellen Charaktere der Erzählung nur mit ganz feinen, leichten Strichen andeutet, ſo iſt ihm dieſe Arbeit vortrefflich gelungen. Freilich geht es der hiſtoriſchen Wahrheit ſehr ſchlimm; aus dem Leben des Komponiſten wird ein Moſaik heiterer Züge geſammelt und durch eine phantaſtiſch erfundene Anekdote zuſammengefügt. Alles glitzert und glänzt, eine mädchenhaft zierliche Fröhlichkeit quillt in den Sprechenden, und wenn wir hie und da ein kluges gutes Wort über Muſik hören, können wir gar nicht glauben, daß es ernſthaft gemeint ſei, ſo luſtig iſt die ganze Geſchichte erzählt. Dem Schäkernden

Digitized by Google

der kleinen Handlung iſt die Sprache in unübertrefflicher Weiſe angepaßt, ſie fließt in leichter, faſt melodiſcher Bewegung dahin.

Hatte Mörike ſchon in dieſen Arbeiten große Mühe, ſeine Phantaſie in die Schranken des Lebens, wenn auch nicht des alltäglichen, einzudämmen, ſo iſt es natürlich, daß er Gattungen beoorzugte, in welchen er feſſellos dem Spiele ſeiner Einbildungskraft ſich hingeben durfte. Nur eine Art poetiſcher Darſtellung entſpricht ſeinen Forderungen im höchſten Grade: das Märchen. Hier bedarf es ja nicht einmal logiſcher Verknüpfung der Begebenheiten; wenn die Bilderreihe, welche im raſchen Fluge vorübergaukelt, recht bunt und die Sprünge der Modelle recht neckiſch ſind, ſo iſt allem Genüge getan, was die Leſer, kleine und große Kinder, begehren.

Mörike hat vier Märchen geſchrieben: „Der Schatz", „Der Bauer und ſein Sohn", „Die Hände der Jezerte" und „Das Stuttgarter Hutzelmännchen". Nur das letzte iſt ein echtes und rechtes Märchen. „Der Schatz" hat zuviel oon Tieck an ſich, um die notwendige volkstümliche Friſche zu atmen, auch erinnert die Geſchichte von der Landkarte, die zur wirklichen Landſchaft wird, an Anderſen, ja an franzöſiſche Feenmärchen, und tritt mithin aus dem Kreiſe der Volkspoeſie. Die an zweiter und dritter Stelle genannten Stücke ſind nur unoollkommen ausgeführt, „Die Hand der Jezerte" im orientaliſchen Geſchmack, aber nicht in dem von Goethe und Rückert angeregten, ſondern im alten der Franzoſen (Perrault und Mme. Segur), als deſſen letzter Vertreter der Öſterreicher Chriſtof Kuffner (1780—1846) geſchrieben hat. Ein Märchen von wahrhaft erquickender Luſtigkeit iſt das „Hutzelmännlein". Hutzelbrot iſt „Kletzenbrot" und das Hutzelmännlein ein kleiner Kobold, welcher einem jungen, munteren Schuſtergeſellen ſich günſtig erweiſt, und nach mancherlei Fährlichkeiten und vielem Ungeſchick des Helden ihn mit der beſtimmten Braut zuſammenbringt. Da wird aus warmer, ſchmuckloſer Fröhlichkeit erzählt; mehreres nähert ſich dem Tone der beſten Dichtungen Hebels.

Den Stoff eines Märchens enthalten „Die Regenbrüder". Es iſt dies eine Oper in zwei Akten, deren letzte Szenen, nach Mörikes Angaben, H. Kurz ausgearbeitet hat. Lachner hat die Oper komponiert, welche im April 1839 in Stuttgart — wie es ſcheint — mit geringem Erfolg — aufgeführt wurde. Drei Brüder, die verſchiedenartige Macht

des Regens verkörpernd, werben um eine Fee, welche beim Müller Steffen als Bauernmädchen lebt. Zwei Schweſtern Juſtinens ſind durch feindliche Gewalt verzaubert, Juſtine erlöſt ſie und alle drei vermählen ſich mit den Regenbrüdern. Eine komiſche Epiſode entſteht dadurch, daß der ſkeptiſche Schulmeiſter zum Glauben an die Geiſter gezwungen wird. Das Ganze iſt leichte Arbeit und hat kaum andere als Eintags-Bedeutung. Die ſegensreiche, fruchtbringende Macht des Regens hat Storm in ſeinem Märchen: „Die Regentrude" viel ergreifender und poetiſcher dargeſtellt.

Einen tiefen Einblick in Mörikes Entwicklung gewährt das ſonderbare Fragment: „Der letzte König von Orplid", welches zuerſt im „Maler Nolten" eingeſchoben und dann in der „Iris" wieder abgedruckt wurde. Im Tübinger Stifte war dem Dichter vor andern Ludwig Bauer ein werter und teurer Freund. Während des Zuſammenlebens bildeten ſich die beiden eine eigene Sphäre der Poeſie, an welche Mörike auch in ſpäteren Tagen mit Rührung zurückdachte. „Wir erfanden" — ich laſſe den Dichter ſelbſt ſprechen — „für unſere Dichtung einen außerhalb der bekannten Welt gelegenen Boden, eine abgeſchloſſene Inſel, worauf ein kräftiges Heldenvolk, doch in verſchiedene Stämme, Grenzen und Charakter-Abſtufungen geteilt, aber mit ſo ziemlich gleichförmiger Religion gewohnt haben ſoll. Die Inſel hieß Orplid, und ihre Lage dachte man ſich in dem Stillen Ozean, zwiſchen Neuſeeland und Südamerika. Orplid hieß vorzugsweiſe die Stadt des bedeutendſten Königreiches; ſie ſoll von göttlicher Gründung geweſen ſein und die Göttin Weyla, von welcher der Hauptfluß des Eilands ſeinen Namen hatte, war ihre beſondere Beſchützerin. Stückweiſe und nach den wichtigſten Zeiträumen erzählten wir uns die Geſchichte dieſer Völker. An merkwürdigen Kriegen und Abenteuern fehlte es nicht. Unſere Götterlehre ſtreifte hie und da an die griechiſche, behielt aber im ganzen ihr Eigentümliches; auch die untergeordnete Welt von Elfen, Feen und Kobolden war nicht ausgeſchloſſen."

Gewiß hat wohl auch der bei Mörike ſtark ausgeprägte Charakterzug des ſchalkhaften, ich möchte faſt ſagen, idylliſchen Humors eine nicht unbedeutende Rolle in dieſer erträumten Welt geſpielt und jedenfalls nicht ohne Wirkung, wie die poetiſche Erzählung: „Vom ſicheren Mann" lehrt, die ganz der Sagengeſchichte des Orplid-Volkes entnommen

ſein könnte. Ein köſtliches Stück tollen Spaßes, dieſer „ſichere Mann", dem die würdevollen Hexameter ein ähnliches Anſehen geben, wie beiſpielsweiſe den Helden der Batrachomyomachie. Wie dieſer Mann:

„— rieſenhaft an Geſtalt von breiten Rücken und Schultern,
Ehmals ging er faſt nackt, unehrbarlich; aber ſeit Menſchen
Denken: im grauhärenen Rock, mit ſchrecklichen Stiefeln.
Grauliche Borſten bedecken ſein Haupt und es ſtarret der Bart ihm —"

wie der ſichere Mann im Dorf einige Scheunentore ſtiehlt, ſie zu einem artigen Buche heftet und dann mit Kohle die Geſchichte von der Entſtehung der Welt einſchreibt und Ende gut, alles gut, den ausgeriſſenen Schwanz des Teufels als Leſezeichen hineinlegt, iſt ſehr ergötzlich zu leſen.

Nach alledem läßt ſich begreifen, daß Mörike durch idylliſche Stoffe beſonders angezogen wurde. Vom Bodenſee, deſſen Ufer er oftmals beſuchte, hat er ſich das prächtige kleine Epos „Fiſcher Martin" geholt. Eine nicht weniger einfache Geſchichte, als die vorhergehende. Der Schneider Wendel und ſein Vetter Steffen werden beim Moſtkrug nach der Heumahd vom alten Martin tüchtig gefoppt. Er macht ihnen weiß, im Turme einer halbverfallenen Kapelle hänge ſeit altersher eine große Glocke. Ein großer, alter Hut, künſtlich im Turmfenſter befeſtigt, beſtärkt die Leichtgläubigen darin. Mit vieler Mühe unternehmen ſie es, die Glocke zu holen, damit ihnen das zerſchlagene Metall Gewinn bringe. Erſt oben auf dem Gerüſt angelangt, erkennen ſie die ſcherzhafte Täuſchung. Die Geſänge 3—6 des Gedichtes enthalten eine Erzählung aus Martins Jugend. Die ſtolze Gertrud hat ihren Liebhaber, den Fiſcher Tone gekränkt, ihn verlaſſen und einen reichen Dummkopf aus einem andern Dorf geheiratet. Sie wird durch Martin beſtraft. In der Hochzeitsnacht führen die Burſchen des Dorfes den reichbeladenen Feſtwagen auf eine Waldwieſe. Dort ſtellen ſie allen Hausrat auf und feiern eine Spotthochzeit. Der verlaſſene Tone erhält eine liebliche Schäferin zur Gattin.

Die Geſchichte iſt ungemein einfach, wird aber ſehr anmutig erzählt. Die weitſchweifigen Beſchreibungen von Menſchen und Stuben, die wir in ähnlichen Dichtungen oft zu überwinden haben, fehlen hier ganz. Die Handlung ſchreitet mit erfreulicher Raſchheit vor. Doch bleibt immer noch ſoviel Zeit, die prächtigen Bilder zu bewundern: Die Abendfahrt am See, das Brautfeſt bei Fackelſchein im Grünen u. a.

Vor Mörikes Gedichten tritt alles, was er ſonſt geſchrieben hat, zurück. Sie gehören ohne Frage zu dem beſten, was die Lyrik unſeres Jahrhunderts hervorgebracht hat.

Zuerſt muß die hohe Vollendung der Form gerühmt werden. Welches Maß immer der Dichter wählt, ſeien es einfache, vierfüßige Jamben oder dem Antiken nachgebildete Strophen, ſtets iſt er ſorgfältig darauf bedacht, Sprache und Vers rein zu halten. Zwar wird der ſchwäbiſche Dialekt noch in manchem Reim fühlbar, im ganzen aber kann der Leſer ſicher ſein, daß er nicht durch grobe Nachläſſigkeit geſtört werde, was geradezu wohltuend wirkt, wenn man ſich die grenzenloſe Liederlichkeit vergegenwärtigt, welche die meiſten der modernen Dichtungen entſtellt.

Reiche und tiefe Empfindung beſeelt viele kleinere Gedichte Mörikes. Beſonders nahe liegen ihm die Stimmungen, die von ſanfter Melancholie geſättigt ſind; in den feinſten Zügen entwirft er von ihnen ein volles, anſchauliches Bild. Selten gelingt ihm Erſchütterndes, häufiger Rührendes und Ergreifendes. Am ſchönſten ſind diejenigen ſeiner Lieder, in welchen der naive Volkston durch unnennbare Zartheit in Gefühl und Ausdruck verklärt wird. So das, übrigens bekannte, Lied „Vom verlaſſenen Mägdlein“:

Früh, wann die Hähne kräh'n,
Eh' die Sternlein verſchwinden,
Muß ich am Herde ſteh'n,
Muß Feuer zünden.

Schön iſt der Flammen Schein,
Es ſpringen die Funken;
Ich ſchaue ſo drein.
In Leid verſunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloſer Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging' er wieder!

welches mit wechſelnden Varianten ausgeſtattet ins Volk gedrungen iſt. Ähnlich „Suschens Vogel“ und „Agnes“:

Roſenzeit, wie ſchnell vorbei,
Schnell vorbei
Biſt du doch gegangen!
Wär' mein Lieb mir blieben treu,
Blieben treu,
Sollte mir nicht bangen.
— — — — — — —

— — — — — — —
Oben auf des Hügels Rand,
Abgewandt
Wein' ich bei der Linde.
An dem Hut mein Roſenband,
Von ſeiner Hand,
Spielet in dem Winde.

Es ſind dies herrliche Nachblüten des Volksliedes, das von jeher in Schwaben ſeine Lieblingsſtätte hatte, und das Uhland, Mörikes Freund, wieder zum Leben erweckte. Die zierlichen Liebesgedichte haben in ihrer feinen Sinnlichkeit etwas von der Art Storms. Mit dieſem teilt Mörike auch die ſichere Vornehmheit des Urteils in Fragen der Pflicht.

Die Epigramme zeigen geſchmackvollen Witz und ſind reich an überraſchenden Wendungen. Einige erwachſen ganz aus antiker Empfindungsweiſe, mit welcher der Dichter ſehr vertraut war, wie ſeine vorzüglichen Übertragungen zeigen. Zumal der bedeutendſte Lyriker der Römer, Catull, war ſein Liebling. Auch in der Ballade hat Mörike manchen Treffer aufzuweiſen. Ich erwähne nur die geheimnisvolle „Ballade vom Feuerreiter“ mit dem den Schall der Feuerglocke nachahmenden Rundreim:

Hinterm Berg, hinterm Berg,
Brennt es in der Mühle!

dann die ebenſo tollen, als humoriſtiſchen Strophen „von des Schloßküpers Geiſtern“, im Scheffelſchen Stil, endlich das in allen Anthologien abgedruckte Troubadourlied: „Schön Rottraut“.

Das Vollendetſte, was Mörike gedichtet hat, ſind die kleinen Idyllen. Den alten Turmhahn, der 113 Jahre in Cleverſulzbach ſtand, zu loben, dürfte nicht nötig ſein, der beſcheidene, und dabei ſo grundfröhliche Humor darin, iſt hinreißend. Gleiches gilt von der „Ländlichen Kurzweil“, beginnend mit den hübſchen Verſen:

Um die Herbſtzeit, wenn man abends
Feld und Garten gerne wieder
Tauſchet mit dem wärmern Zimmer,
Bald auch ſchon den lang verſchmähten
Ofen ſieht mit andern Augen,
Jetzo noch zweideutigen:
Haben wir hier auf dem Lande
Noch die allerſchönſten Stunden,
Müßig halb und halb geſchäftig,
Plaudernder Geſelligkeit.

Das Gedicht erzählt von dem Schickſal eines Kreuzers, der in einer Mohnkapſel gefunden wurde und endet mit der ſcherzenden Anrede der Schweſter des Dichters:

Und der Fall beweiſt nur wieder,
Was oft, dich in Schutz zu nehmen,
Andere mit mir bezeugten:
Daß mein teuerſter Herr Bruder
Bei dem allerbeſten Willen
Zum Kapitaliſten eben
Einmal nicht geboren iſt.

Eine Epiſtel an Paul Heyſe hat Mörike „Beſuch in der Karthauſe" betitelt. Er ſpricht darin von einem gutmütigen alten Karthäuſer, der lange Jahre als Pater Schaffner eine Stutzuhr beſitzt . . .

Das Zifferblatt von grauem Zinn, vor welchem ſich
Das Pendelchen nur in allzu peinlicher Eile ſchwang
Und bei den Ziffern, groß genug, in ſchwarzer Schrift
Las man das Wort: Una ex illis ultima;
Derſelben Eine iſt die letzt' . . .

„als ein kleiner Schlaganfall ihn in größeren Schrecken als Gefahr geſetzt". Nun packt er das unangenehme Ührchen in eine alte Schachtel, verſchnürt und verſiegelt dieſe zehnfach, verbirgt ſie in der Ecke des Schlotes einer abgelegenen Kammer, „aus der man den gefährlichen Zeitweiſel an das Tageslicht zog mit Eklat".

Von der glücklichſten Laune geſättigt iſt die „Häusliche Szene". Der Präzeptor Ciborius macht ſeiner Frau vor dem Einſchlafen Vorwürfe, daß ſie den Eſſig nicht verwende, in deſſen Brauerei er ſich mit hingebendem Eifer übt. Die Frau ärgert ſich ein wenig und klagt:

Ruhig, obgleich mit Not, trug ich ſo manches bis jetzt:
Daß du im Waſchhaus dich einrichteteſt, wo es an Raum fehlt,
Deſtillierеſt und brennſt, ſchien mir das Äußerſte ſchon.
Nicht gern ſah ich vom Stockbrett erſt durch Kolben und Krüge
Meine Reſeden verdrängt, Roſen und Sommerleokoin,
Aber nun ſtehen ums Haus her rings vor jeglichem Fenſter
Halb gekleidet in Stroh gläſerne Bäuche gereiht;
Mir auf dem Herd ſteh'n viere zum Hindernis, ſelber im Rauchfang
Hängt ſo ein Untier jetzt, wieder ein neuer Verſuch.

Ciborius verteidigt ſein Machwerk, die Wechſelrede (in elegiſchem Maße geführt — der Schulmann hat ſeine Frau in Diſtichen ſprechen gelehrt, „harmloſe Geſpräche zu würzen"), erhitzt ſich, bis Rieke mit einem guten Einfall den komiſchen Zwiſt ſchlichtet und Ciborius lachend ausruft:

„Rieke! morgenden Tags räum' ich dir die vorderen Fenſter
Sämtlich und im Kamin prangen die Schinken allein!"

In harmloſer, liebenswürdiger Anmut ſtehen dieſe Dichtungen einzig da.

Liebenswürdig iſt auch das rechte Wort, wenn man nach einem ſuchte, um Mörikes Geſamtcharakter kurz zu bezeichnen. Seine frauenhafte Milde und Weichheit wird gefeſtigt durch gehaltene Ruhe und Adel der Sinnesart. „Er war", ſagt ſein Freund Notter von ihm, „ein Zögling der Charis nicht nur in der Dichtkunſt, ſondern auch im Leben". Ein gnädiges Geſchick hat die Klarheit ſeines Weſens vor Trübung bewahrt und die edlen Keime ausreifen laſſen. Mörike hat wenig geſchrieben und wenig veröffentlicht, wie ſein ihm eng verbundener älterer Freund Uhland. Nur das beſte, was er vermochte, wollte er ſeinem Volke bieten. Dieſes aber wird ihn und ſeine Werke hochhalten mit treuem Herzen und liebevollem Gedächtnis.

Nicolaus Lenau.

Epilog

zum 13. August 1902.

Ein weltabgeſchiedener, tiefer Friede breitet ſich unter den milden Strahlen der untergehenden Auguſtſonne über den Friedhof von Weidling unfern Wien aus, das freundlich im Tale gebettet von üppigen Rebengehängen und dunkelgrünen Wäldern umkränzt wird. — Und im Frieden dieſes Kirchhofes, hinter einer Allee ſchattiger Wildkaſtanienbäume, an der ſchönſten, lauſchigſten Stelle liegt ein Grab, vor dem ich wehmütigen Herzens und trüben Auges ſtehe. Die ſieben Fuß hohe Pyramide aus grauem, ſpiegelglattem Granit trägt in einem Rundſchilde das leiddurchfurchte, gramverſtörte Bild des unglücklichen Dichters, umgeben von einer Schlange, dem Sinnbilde der Ewigkeit; über dem Medaillon befindet ſich ein goldener Stern, während vom Sockel in Goldbuchſtaben das eine, ſtolze Wort: „Lenau" entgegenleuchtet, ein Wort, das des Lorbeers würdiger iſt, als manch ein Jahrhunderte dauerndes Fürſtengeſchlecht.

Nicht immer war das Antlitz des Dichters ſo leiddurchfurcht und gramverſtört. Einſt konnte dieſes ſchwärmeriſch-ſinnende Auge, in dem der Sonnenfunke flammte, der Tokays edle Reben reift, auch in hellſter, tollſter Freude aufblitzen, wenn:

. . . Die Zigeuner blieben hier,
Die feurigen Geſellen,

Und ſpielten alte Lieder mir
Rákóczis, des Rebellen,

jene Zigeuner, von denen er ſagt:

Tiefgebräunt vom Sonnenbrande,
Rotgeglüht von Weinesglut,

Spielt da die Zigeunerbande
Und empört das Heldenblut.

Einſt konnte dieſes Auge aufleuchten in heiliger Begeiſterung, wenn der Dichter die überwältigenden Schönheiten und Schrecken der Alpenwelt ſah und auf ſchroffer Höhe, an den äußerſten Rand des klaffenden Abgrundes tretend, feſten Blickes und ſeltſamen Mut im Herzen über die fürchterliche Tiefe ſich hinabbeugte —

Natur, von deinem Reiz bezwungen,
Wie ſchlug mein Herz ſo frei, ſo laut;
Bald hing mein Auge freudetrunken
Hier an dem Felſen ſchroff und wild,
Bald war die Seele ſtill verſunken
Dort in der Ferne Rätſelbild.

Mehr als ein halbes Jahrhundert iſt ſeit dem Tode Lenaus, ſeit jenem 22. Auguſt des Jahres 1850 verſtrichen, als ſie den unglücklichen Dichter im blütenüberſchneiten Kirchhofe zur letzten Ruhe beſtatteten. Wird das Denkmal auf ſeinem Grabe das einzige Erinnerungszeichen des deutſchen Volkes an ſeinen größten Liederdichter nach Goethe, dem Großen, bleiben?

Wie bleierne Gewitterſchwüle lag es auf allen ſtrebenden, forſchbegierigen Geiſtern in jener „guten alten Zeit", in welcher der geſchmeidige Metternich und ſeine Kreaturen den Ton angaben, und die Kleinlichkeit der Regierenden, die Erbärmlichkeit der Ziele ſtand im geraden Gegenſatze zu den Idealen eines ſchönheitstrunkenen Poeten, wie es Lenau geweſen iſt. Aber das iſt das Merkwürdige: daß juſt dort, wo die Kurzſichtigkeit der Machthaber nach Wunſch und Willen knebelt, daß juſt dort die Geiſter erwachen und der brutalen Gewalt den Fehdehandſchuh hinwerfen. In unmittelbarer Nähe des „allmächtigen" Metternich ſchmückte der Dichter Zedlitz die Urnen großer, nach Licht und Freiheit ringender Menſchen, wie Kaiſer Joſeph II., mit ſeinen Kanzonen „Totenkränze"; unweit des Miniſters ſchmetterte der Dichter Anaſtaſius Grün ſeine grollenden Lerchenlieder in die Lüfte, jene Lieder, welche er auf den „Spaziergängen eines öſterreichiſchen Poeten" eingeheimſt; im Machtbereiche des Naderer-Kanzlers ſchoß Bauernfeld ſeine ſpitzigen Epigramme ab. Doch neben dieſen, im friſchen Windhauch des nahenden Morgens luſtig flatternden, „roſen-roten Panieren" — welch ein anderes Banner von „tiefſchwarzer Seide"? Welcher Adler kreiſt über ſchmetternden Lerchen froh im Äther, um dann auf düſter-einſamem Felsgrat zu horſten, wohin kein Bach

Darf mit ſeinem Rauſchen kommen,
Darf der Welt verratend künden,
Was er Stilles hier vernommen!

Es iſt der düſtere Genius Lenaus, dem die harte Not der Zeit und der bittere Gegenſatz zwiſchen Ideal und Wirklichkeit, zwiſchen Schein und Sein den Keim unheilbaren Grames in die Bruſt geſenkt hat,

deſſen weiche Seele an den Wunden verblutete, die ihm im Kampfe für die Menſchheit geſchlagen wurden.

Lenau ging an dem Widerſpruch zwiſchen Ideal und Wirklichkeit zu Grunde. Sein Herz ſchwoll dem Leben entgegen und ward zurückgeſtoßen durch die Leere, die Inhaltsloſigkeit desſelben. Das Öſterreich von damals mußte den aus allen Poren nach Freiheit dürſtenden Dichter anwidern, ebenſo wie das Öſterreich von heute jeden gerechtigkeitsliebenden Menſchen mit heiligem Zorn erfüllen muß. Daher trägt Lenau, wie er ſelbſt ſagt:

Um meine wunde Bruſt geſchlagen
Den Mantel der Melancholie;

daher ſieht er

. . . . Ob jeder Freude ſchweben
Den Geier auch, der ſie bedroht,

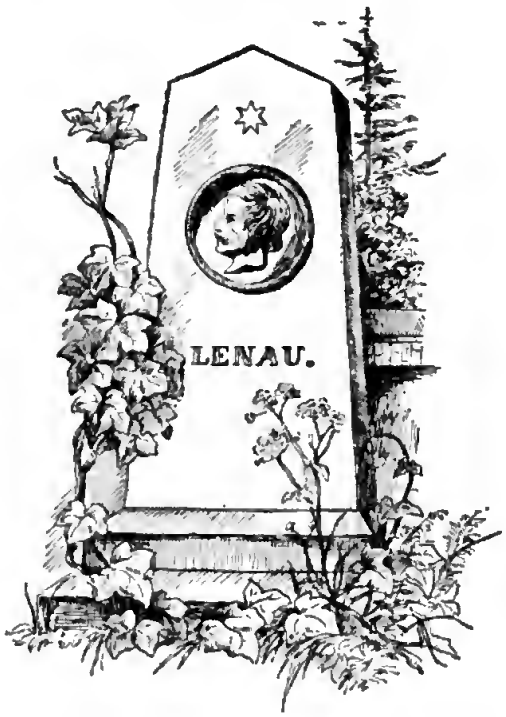
daher die grübelnde Zweifelſucht, die ihn und andere quält, mit welcher er die Sonde der Forſchungen an die höchſten Fragen der Welt und des Lebens anlegt, um ſchließlich, an jedem Gelingen verzweifelnd, jeder Hoffnung bar, die Hände in den Schoß zu legen, den Blick immer tiefer in die eigene Seele zu ſenken und vor ſich ſelbſt zurückſchaudernd mit gellendem Aufſchrei dem Wahnſinn in die Arme zu fallen. So konnte auch Lenau nie zur Höhe einer in ſich gefeſtigten Kunſtſchöpfung emporſteigen, geſchweige denn zu einer einheitlichen, in ſich ſelbſt befriedigenden Weltanſchauung gelangen. Bald iſt es der Kampf der religiöſen Überzeugung gegen die üppige Welt der heidniſchen Schönheit, wie im „Savonarola", bald der des reformatoriſchen Eiferns gegen pfäffiſche Tyrannei, wie in den „Albigenſern", der ihn erfüllt und ihm Worte glühendſter Begeiſterung, aber auch tiefſter Verzweiflung erpreßt.

Wohl niemals hat die Schuld der Zeit furchtbarer auf einem Dichter gelaſtet, und ihm eine ergreifendere Klage erpreßt:

Woher der düſt're Unmut unſrer Zeit,
Der Groll, die Eile, die Zerriſſenheit?
Das Sterben in der Dämmerung iſt ſchuld
An dieſer freudenarmen Ungeduld;
Herb iſt's, das langerſehnte Licht nicht ſchau'n,
Zu Grabe geh'n in ſeinem Morgengrau'n.

Freilich, ein Goethe iſt erhaben über die Leiden und Wehen eines raſch vergänglichen Geſchlechtes, auf die er, vom reinen Äther des Götterſitzes umweht, hinabſieht, um in wandelloſer Klarheit das Geſtirn ſeiner Kunſt auch im ſturmbewegten Ozean widerſpiegeln zu laſſen, aber ein Lenau —!

Seine zartbeſaitete Natur war nicht geſtählt, dem Sturm der Zeit zu trotzen, und ſein ſchwärmeriſcher Blick war zu unſtät, um der Sphinx der Zeit ruhig ins mitleidloſe Auge zu ſehen.



Wie wäre es auch ein Dichter imſtande geweſen, dem das Leben ſo blutwenig geboten hatte, um männlich zu erſtarken, in einer Zeit, die entweder eiſerner Männer oder lediglich der Schufte bedurfte? Wir kennen ja das zerrüttete Familienleben ſeiner Eltern, wir wiſſen von dem gewaltigen Einfluſſe, den Lenaus zarte, ſchwache, von vielem Leid gebrochene Mutter auf ihn ausübte — — das Unſtete, Haltloſe, Schwankende in Lenaus Charakter mit nie verſiegendem Wiſſenstriebe und heißer Sehnſucht nach einem ihm niemals erblühenden ruhigen Glück des Daſeins trieben ihn ſchon, als er noch ſeinen Studien oblag, von einer Wiſſenſchaft zur anderen, ſo daß er nacheinander die Rechte, die

Landwirtſchaft und die Medizin ſtudierte, um ſchließlich, als das Erbteil der Großeltern ihm zugefallen, ganz ſeiner Muſe zu leben. Dieſelbe Unentſchiedenheit und Ungeduld ſeines Charakters ſtieß ihn von jedem wahren Glück, das ſeine Arme umfangen wollten, um es an ſein müdes, zerquältes Herz zu preſſen.

Wie tragiſch iſt die Geſchichte ſeiner Liebe zu Bertha, die er als eine Unwürdige erkannt, zu Lottchen, die er in ſeinen „Schilfliedern“ beſingt, zur gefeierten Sängerin Karoline (Unger), und vor allem zu Sophie (Löwenthal) und zu ſeiner Braut Marie (Behrends), jenem ſeelenvollen Mädchen, von deren Seite, gerade als Hochzeit gemacht werden ſollte, ihn der ſo grauenhaft ausbrechende Irrſinn riß.

Sein unſtäter Wandertrieb verlockte ihn, übers Weltmeer zu wandern in das „Vaterland der Freiheit“, aber bald klagte er ſchmerzlich, daß die Freiheit auch in Amerika

zum Bettler worden —
Was fordert noch des Bettlers Sohn?
Er heiſcht ein Schwert und todestiefe Wunden,
Die ſind ja bald in dieſem Dienſt gefunden.

Und er fand ſie auch. Zuerſt griff er mit mannhafter Hand zum Schwerte, um im „Fauſt“ und „Savonarola“ und vor allem in den „Albigenſern“ die Rechte des Gedankens zu verteidigen, „Harpunen in die Schuppen ſtarrer Satzung“ zu ſtoßen und das Panier der Geiſtesfreiheit wider die Schergen ſieghaft zu entfalten.

Und der todesmatte Kämpfer ſtirbt an den Wunden, die er in dieſem heiligen Kriege für die höchſten Güter der Menſchheit erhalten. Aber brechenden Auges ſchmettert er, wie weiland Roland, der Held im Tal von Ronceval, in ſein Hüfthorn, daß es weithin durch die Lüfte dröhnt:

Das Licht vom Himmel läßt ſich nicht verſprengen,
Noch läßt der Sonnenaufgang ſich verhängen
Mit Purpurmänteln oder dunklen Kutten;
Den Albigenſern folgen die Huſſiten,
Und zahlen blutig heim, was jene litten;
Nach Hus und Ziska kamen Luther, Hutten.
Die dreißig Jahre, die Cevennenſtreiter,
Die Stürmer der Baſtille, und ſo weiter. . . .

An dieſem „Und ſo weiter“ ſtarb Lenau; er konnte die Bitterkeit nicht verwinden, das „langerſehnte Licht“ entbehren zu müſſen, das

Weh über die geknechtete Menschheit brach sein Herz. Und als der Orkan des Völkerfrühlings von 1848 über die Welt hinbrauste, war zwar sein leibliches Auge noch nicht, doch sein geistiges für immer gebrochen, und die Kanonenkugel, die sich unmittelbar unter dem Fenster seiner Zelle in Döbling in den Boden eingrub, erschreckte ihn nicht — er war stumpf geworden, gleichgültig für die Leiden seiner Heimat, für die Freiheitskämpfe seiner Brüder.

Als die erste Kunde vom Wahnsinn des Dichters in die Welt drang, hat Alfred Meißner in einer ergreifenden Dichterklage das rechte Wort gefunden, der Mitwelt das Bild des Geistig-Toten zu zeichnen:

Wie stumm ihr steht! Ihr wißt nicht, was er war?
Ein Freiheitsstreiter, den der Schmerz geweiht,
Ein weißer Schwan, ein flügelstarker Aar,
In Kampf und Weh das Dichterherz der Zeit!

„In Kampf und Weh das Dichterherz der Zeit!" Kein Wort ist wahrer und schöner als dieses von einem Dichter über einen Dichter gesagte. Lenau, der Märtyrer des ringenden Gedankens, der Vorkämpfer der Menschheit, — er war in Wahrheit das Dichterherz seiner Zeit, über welcher leise das Morgengrauen einer neuen, besseren Zukunft aufzusteigen begann. Einer „besseren Zukunft", so glaubte man, aber was ist daraus geworden? Nichts, eitel nichts! Die Reaktion erhebt frech allenthalben ihr Medusenhaupt, und Tag um Tag schwindet ein Stück Freiheit nach dem andern. Wie zur Zeit Lenaus:

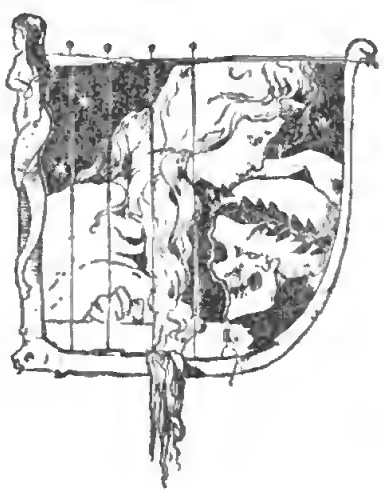
Waffen braucht die Welt; kein Liebeslächeln
Kann das Elend ihr von dannen fächeln,
Wär's ein Lächeln auch, wie das vordem
Auf dem Kreuze zu Jerusalem;
Jener Tod hat nicht verfangen wollen,
Gott soll wieder in Gewittern grollen,
Blitze müssen in die Dächer fahren,
Schlachtgetümmel muß ihn offenbaren,
Wie die Faust einst Brand und Eisenruten,
Muß der Geist sein Schwert, sein Feuer brauchen,
Bis die Herzen der Despoten bluten
Und zerfallend ihre Burgen rauchen.

So lange aber der Menschengeist ringt nach Idealen, so lange er sein Haupt erhebt und bange Fragen an die Sterne richtet, die ewig stumm bleiben, so lange die schmerzliche Klage über verlorenes Erdenglück

ſich in den Schatten des Waldes flüchtet und der Natur ſich anvertraut — ſo lange, d. i. ewig wird unſer Lenau leben und ſo der Spruch, den ſein Schwager Anton Schurz dem Dulder ins Grab nachgerufen, ſich bewahrheiten:

Niembſch von Strehlenau für nimmerdar —
Nikolaus Lenau für immerdar!

Ich kann hier unmöglich die unangenehmen Empfindungen unterdrücken, die ſich mir bei Gelegenheit des letzten Beſuches des Grabes — am 27. Juli 1902 — aufgedrängt haben. Das Grabmal, deſſen Hut der „Concordia" obliegt, (ſo behauptet man wenigſtens) befindet ſich in einem Zuſtande, der eines Lenau, unſeres zweitgrößten Lyrikers unwürdig iſt und der „Concordia" gar nicht zur Ehre gereicht. Abgeſehen von den zwei à la Schönbrunn verſchnittenen recht ärmlichen Buchsreihen nehmen ſich die rechts und links vom Grabſteine angebrachten irdenen Blumentöpfe mit Pelargonienſtöcken recht ſchoſel aus. Nicht minder das kreisförmig in der Mitte des Grabes angebaute Beet (abermals) mit gemeinen Pelargonien und ein paar zauſigen Margariten. Das ganze umſchließt ein unglaublich derb und plump gearbeitetes Eiſengitter. So ſieht das Grab des zweifellos größten Lyrikers aus, den Deutſchöſterreich bisher gezeugt hat. Wo die Roſen und Lilien hingekommen ſind, von denen Anaſtaſius Grün in ſeinen „lebensgeſchichtlichen Umriſſen" ſpricht, wer kann es ſagen? Aber dafür ſind Pelargonien und Margariten vorhanden — fehlen nur noch Fuchſien und Katzenkraut, um das Philiſtröſe vollſtändig zu machen. Und am 13. Auguſt kommt die „Concordia" mit Kind und Kegel auf den ſchönen Friedhof und Herr Spiegel von Thurnſee wird, wie bei der neuerlichen Beiſetzung von Raimunds Gebeinen eine „ſchwungvolle" Rede halten zum Gedächtniſſe des unvergeßlichen „Kollegen" Lenau; dazu iſt ja der dort Schlummernde gut genug!



Der **II. Band** wird folgende Charakteriſtiken enthalten:

Bürger.
M. G. Conrad.
Daudet.
M. E. delle Grazie.
Gyp.
Victor Hugo.
W. v. Oesteren.
Platen.
Mario Rupisardi.
Hans Sachs.
Edith Gräfin Salburg.
Der Verfall der deutschen Schaubühne.
Die wahre „Schmach des Jahrhunderts".
Italienische Zunftgenossen.

etc.

Princeton University Library
32101 061552384